JURGIS BALTRUŠAITIS

ABERRATIONS

ESSAI SUR LA LÉGENDE DES FORMES

Publié avec le concours
du Centre National des Lettres

IDÉES ET RECHERCHES
Collection dirigée par Yves Bonnefoy

les perspectives dépravées
FLAMMARION

LES PERSPECTIVES DÉPRAVÉES

ABERRATIONS
Essai sur la légende des formes

ANAMORPHOSES
ou
Thaumaturgus opticus

LA QUÊTE D'ISIS
Essai sur la légende d'un mythe

Les dépravations optiques nommées *anamorphoses* et les *aberrations* (un terme astronomique) qui, en faisant voir les choses où elles ne sont pas, font naître des légendes des formes dans le domaine visionnaire et des légendes du mythe dans le domaine de l'esprit. Elles relèvent toutes d'un même mécanisme raisonné et poétique.

N 7430.5 .B36 1983

© FLAMMARION, PARIS, 1983.
Imprimé en France
ISBN 2-08-012601-6

AVANT-PROPOS

Aberrations, quatre essais sur la légende des formes *a été publié en 1957 aux éditions Olivier Perrin, dans la collection « Jeu savant ». Entre-temps divers mouvements se sont produits autour des questions soulevées dans l'ouvrage : exposition sur les jardins à l'hôtel de Sully (1977), engouement pour les pierres imagées faisant revivre les attraits des collections, enrichissement des connaissances sur des points précis. Une réédition du livre, depuis longtemps épuisé, s'imposait. La présente publication est mise à jour et complétée tant pour le texte que pour l'illustration.*

D'autre part, nous nous sommes aperçus qu'un certain nombre de nos travaux, conduits séparément, se rejoignent, non seulement par des méthodes d'approche mais par les conclusions qui s'en dégagent, et constituent un tout organisé. Aussi, avons-nous décidé de rééditer les Aberrations, *les* Anamorphoses *et* La Quête d'Isis *sous le même titre* Les Perspectives dépravées *qui en précise le sujet commun sans affecter la valeur propre de chacun.*

Les Perspectives dépravées *présentent ici les* Aberrations *révisées, comme un ouvrage qui se suffit tout en faisant partie d'une entreprise d'ensemble.*

INTRODUCTION

Les perspectives dépravées ? Une vue de l'esprit où le regard est dominé par le désir et la passion de voir les choses d'une façon préconçue et où la perspective elle-même opère avec un raisonnement géométrique échafaudant des structures adéquates à un point de vue précis et immuable. Elles font inéluctablement partie de toutes les tentatives de connaissance en y jouant à différents degrés mais comprenant toujours un côté positif. L'histoire de la science, science humaine, science exacte, serait incomplète si l'on n'en faisait pas état. Son développement est même conditionné, dans une certaine mesure, par la multiplicité des faces où les erreurs et les réalités se côtoient.

C'est ce revers — la deuxième face — que nous avons cherché à explorer et à mettre en lumière dans des domaines différents : mythologie *(La Quête d'Isis)*, optique *(Anamorphoses)*, légende des formes *(Aberrations)*. Le présent livre réunit les quatre essais consacrés, dans ce contexte, au mécanisme d'une morphologie légendaire.

« Les vérités métaphysiques sont les vérités des masques »[1]. Elles sont aussi les vérités des fables. Les illusions et les fictions qui naissent autour des formes répondent à une réalité et elles engendrent à leur tour des formes où les images et les légendes sont projetées et se matérialisent dans la vie. Ce sont certaines de ces fables qui font l'objet de ce recueil : la fable de la bête dans l'homme, le conte des pierres figuratives, le roman de la forêt gothique et la révélation du Paradis et de la Chine, des époques et des contrées lointaines dans un jardin. Choisies dans un immense répertoire — l'univers entier a été constamment refait par des poètes et par des logiciens —, elles appartiennent à quatre grands sujets : figure humaine, imagerie, architecture, nature-jardin, en nous donnant un aperçu sur l'étendue et la diversité de ces fascinations.

Les légendes se sont constituées naturellement selon des conceptions valables et en vertu des apparences, mais, introduites dans le domaine de la spéculation, elles se sont développées avec une rigueur implacable, en transgressant, dans certaines phases, les bornes de la raison. Il ne s'agit pas d'un accident de la pensée. De très grands noms, des philosophes, des érudits, des écrivains et des artistes de premier plan se trouvent souvent associés aux considérations les plus étranges. Et c'est alors que se révèle la puissance absolue de la fiction. L'humanité entière revêt des traits bestiaux. Des minéraux représentant des mondes vivants et des ruines se multiplient dans les traités des sciences naturelles. Les cathédrales s'élèvent avec les arbres. Les jardins s'emplissent de la diversité des lieux et des temps. Tout prend corps dans une logique imperturbable, avec des analyses techniques ardues et une érudition mythologique et historique incontestable.

Les méthodes de l'identification des corps de l'homme et de la bête, les exégèses scientifiques de la genèse des images dans la pierre, l'assimilation des cathédrales gothiques aux forêts druidiques, aux pyramides égyptiennes et aux lanternes d'Extrême-Orient, l'évocation dans un enclos d'une fantasmagorie universelle et dramatique sont des aberrations dans les deux sens du mot : un égarement, un trouble de jugement, un phénomène optique qui a pour effet de faire voir les corps (célestes) à l'endroit et dans une direction où ils ne se trouvent pas. Elles correspondent toutefois à une réalité des apparences et elles possèdent une indéniable faculté de transfiguration. La vie des formes dépend non seulement du lieu où elles existent réellement mais aussi de celui où *elles sont vues* et se recréent.

1. Oscar Wilde, *Intentions*, trad. Ph. Neel, Paris, 1928, p. 240.

En présentant des textes qui côtoient souvent la déraison, des textes méprisés et rejetés par les savants de notre temps ou complètement dénaturés dans une version moderne, nous avons cherché à reconstruire l'ensemble des articulations d'un développement morphologique et d'en faire ressentir la poésie et la signification. Des vérités métaphysiques se trouvent aussi dans les aberrations. Les sujets que nous traitons ne relèvent pas seulement de domaines différents mais aussi de différentes civilisations. Leur aire s'étend, selon les cas, de l'Antiquité classique et du Moyen Age jusqu'au XIXe-XXe siècle, de l'Extrême-Occident jusqu'à l'Empire Céleste. Tous rejoignent les mêmes préoccupations et en confirment la permanence. L'ouvrage s'inscrit dans un ensemble d'investigations sur les dépravations de la vision et de l'esprit.

France Dimanche
vous prouve que

L'HOMME NE DESCEND PAS (seulement) DU SINGE

FRANCE DIMANCHE vous convie à un jeu de (bonne) société dont l'idée lui a été inspirée par la parution d'un charmant album illustré : « Le Zoo de bureau » (série gaie de Hachette). L'auteur de ce livre est un Américain, M. Clare Barnes Junior. Il travaillait dans la plus grosse agence de publicité de Manhattan quand il eut un jour, par nécessité professionnelle, à compulser un énorme paquet de photos d'animaux. Soudain, une remarque s'imposa à son esprit : « Mais ils me rappellent irrésistiblement les gens de mon bureau. » C'est ainsi qu'il pensa composer ce « Zoo de bureau ». Choisissant parmi des milliers de photos, il prit celles où les animaux avaient des attitudes ou des jeux de physionomie caractéristiques des employés et des businessmen. Il les accompagna, en guise de légendes, de phrases typiques qui s'entendent dans tous les bureaux du monde entier. Par exemple, un timide petit poussin encore sans ailes déclare : « Je cherche un emploi intéressant qui ne comporte pas de travail à la machine à écrire ou de manutention ». Des pélicans, qui se chamaillent, crient : « Taisez-vous ! Je n'ai pas touché à votre machine à écrire. Alors cela suffit comme ça. » Deux chattes, au regard envieux, susurrent : « Comment peut-elle se payer de tels vêtements avec ce qu'elle gagne ? ». France-Dimanche a fait un pas de plus que M. Clare Barnes. Reprenant quelques-unes de ses meilleures photos d'animaux, nous avons cherché et trouvé les humains auxquels ils ressemblent. Cela sans aucune malice ni méchanceté. Du choc créé par la rencontre de deux images, nous voulons seulement faire naître un sourire. Un bon épagneul mécontent semble avoir les mêmes cheveux que le général de Gaulle. Un poisson exotique rappelle M. Jean-Paul Sartre. Un tigre à le regard fier de M. Maurice Thorez. Nous le répétons, cela n'a aucune signification malveillante. Simplement cela prouve peut-être que l'homme ne descend pas toujours du singe.

Nous avons laissé en blanc la case correspondant à la chèvre, pour vous donner la satisfaction de la remplir vous-même avec la photo de quelque vieille tante. Envoyez à « France Dimanche » les photos de personnes qui, à votre avis, ressemblent à un animal. Toute photo publiée sera récompensée par un abonnement gratuit d'un an à notre journal.

Courant d'Artois (Canis Familiaris)
Chien de meute

SCHUMAN Robert
Ministre des Affaires étrangères

Chien (Canis Familiaris)
Compagnon de l'homme

DE GAULLE Charles
Général de brigade

Poisson chinois (Gobius Criniger)
Espèce indienne toxique

SARTRE Jean-Paul
Auteur de « La Nausée »

Petit Chat (Felis Domesticus)
Gauté de Nubie

THOMAS Janine
Secrétaire à F. D.

Singe (Macaque)
Quadrumane d'Asie

STOCK Jean
Champion de boxe

Bélard (Canis Familiaris)
Chien de berger

DE VILMORIN Louise
Poétesse

Lion (Felis Leo)
Faune d'Afrique

MONTSORGE Jean (dit Gabin)
Artiste français

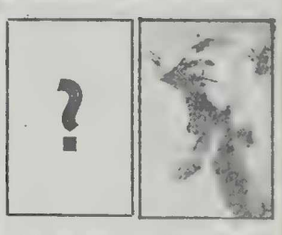
Eléphant de mer (Mirorr Hinus)
Mammifère marin

MIOMANDRE Raymond
Spécialiste de l'auto

Tigre (Felis Tigris)
Faune d'Asie

THOREZ Maurice
Homme politique

CARNE Marcel
Metteur en scène de cinéma



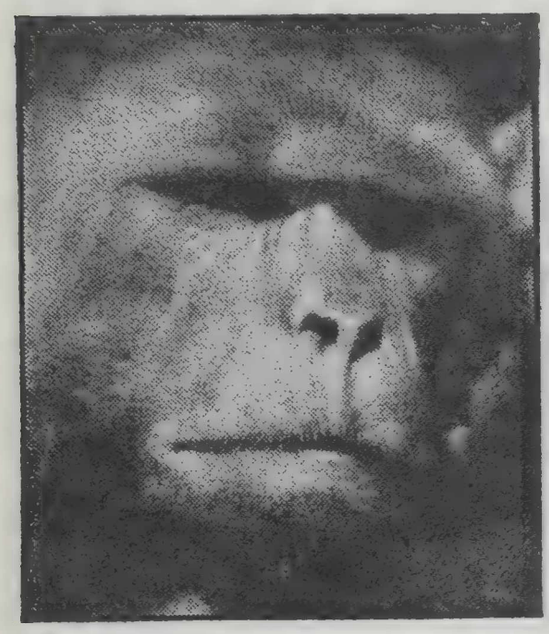
Qui vous voudrez
(Envoyez-le à F.D.,

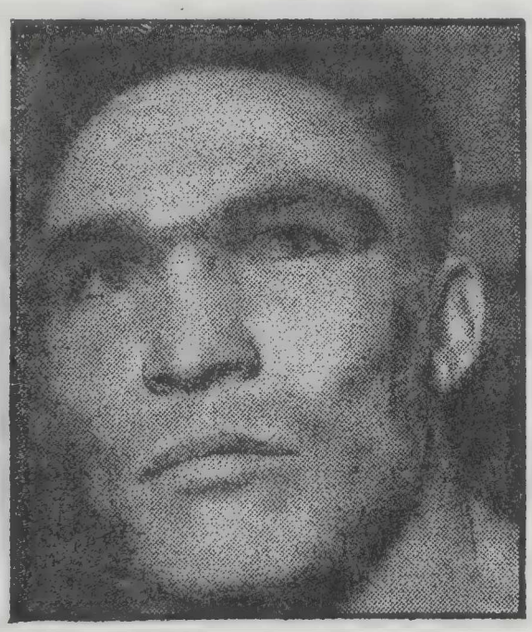
Toute ressemblance avec des animaux existants n'est pas purement fortuite mais toute interprétation de ces ressemblances à des fins politiques le serait (N. D. L. R.).

PHYSIOGNOMONIE ANIMALE

Un hebdomadaire illustré de Paris publiait en 1950[1] une page de photographies juxtaposant les têtes de personnalités connues à des têtes d'animaux sauvages et domestiques d'une extraordinaire ressemblance (fig. 1 à 4). L'idée était inspirée par un album paru la même année dans la « *Série gaie* », de chez Hachette[2], où les mêmes bêtes, simplement accompagnées de légendes les présentant comme les employés d'une maison de commerce (le tigre — « chef de la vente », le poisson — « l'organisateur du bureau », etc.), faisaient apparaître soudain des attitudes, des expressions, étrangement humaines. En combinant leurs rapprochements, les deux auteurs n'avaient d'autre but que de surprendre l'œil par la rencontre des images, sans savoir qu'ils renouaient spontanément avec une très longue tradition.

L'identification de l'homme et de la bête remonte aux plus lointaines origines. Elle a donné naissance aux fables et aux dieux de toutes les civilisations anciennes. Elle est intervenue dans les systèmes des connaissances de la nature morale des êtres par l'entremise des apparences physiques.





1 et 2 *FRANCE-DIMANCHE*, L'ANIMAL ET L'HOMME, 1950. PAGE ENTIÈRE ET DÉTAIL. PHOTOS B.N.

Le corps de l'homme a, de tout temps, été scruté par les devins et par les philosophes, qui y cherchaient les signes de ses dispositions profondes. La forme du nez, des yeux, du front, la composition de chaque partie et de l'ensemble révèlent, pour ceux qui savent lire, son caractère et son génie. Le physiognomoniste l'observe, comme l'astrologue, le ciel, où sont inscrits les arrangements et les destins du monde, et il procède tantôt par déduction directe, tantôt par analogie.

Les *Physiognomonies* antiques du pseudo-Aristote, de Polémon, d'Adamantios, du pseudo-Apulée, constituées plus ou moins sur le même fonds, qui formulèrent la doctrine, préconisèrent les deux méthodes[3]. Tout est indice dans la figure. Les signes de la magnanimité sont les cheveux durs, le corps droit, la charpente robuste, le ventre large et non proéminent ; les signes de la timidité — les cheveux souples,

---

1 — *France Dimanche*, n° 189, 9-15 avril 1950.
2 — C. Barnes, Jr., *Le Zoo du Bureau*, Paris, 1950.
3 — R. Foerster, *Scriptores physiognomonici græci et latini*, Leipzig, 1893 et *Die Physiognomonik der Griechen*, Kiel, 1884 ; F. Meier, *De anonymi physiognomonia Apuleio falso adjudicata*, Bruxelles, 1880, et E. Kelter, *Apulei quæ fertur « Physiognomonia » quando composita sit*, Kiel, 1890.

3 *FRANCE-DIMANCHE*, L'ANIMAL ET L'HOMME, DÉTAIL, 1950. PHOTO B.N.

le corps engourdi, les mollets plats, la face pâle, les yeux faibles et clignotants (pseudo-Aristote). Les yeux bleus aux prunelles petites appartiennent aux méchants et aux sordides. Les yeux tout à fait bleus sont les meilleurs de tous les yeux (Adamantios). Ces raisonnements, où se confondent la matière et l'esprit, reviennent sans cesse dans ces dissertations, mais il en est aussi qui font leurs déductions en comparant les traits de l'homme aux formes des animaux dont on croit connaître mieux les aptitudes et les instincts.

> *Les bœufs sont lents et paresseux. Ils ont le bout du nez épais et les yeux grands : sont lents et paresseux ceux qui ont le bout du nez épais et les yeux grands.*
> *Les lions sont magnanimes et ils ont le bout du nez rond et aplati, les yeux relativement creux : sont magnanimes ceux qui ont les mêmes particularités dans le visage.*
>
> Pseudo-Aristote.

> *Ceux qui ont les mâchoires petites sont traîtres et cruels. Les serpents qui les ont petites ont tous ces vices.*
> *Une bouche démesurément fendue est celle d'une personne vorace, cruelle, folle et impie. Les chiens ont la gueule fendue de la même sorte.*
>
> Adamantios.

Tous les traités, latins et grecs, consacrent des chapitres entiers à cette physiognomonie zoologique, où chaque partie du corps s'identifie à celle d'un animal en révélant les qualités cachées. Le système est présenté dans des propositions rapides, serrées, sans commentaires et sans explications, mais, par sa concision même, il fait surgir des visions brusques. Si la méthode physiognomonique directe se constitue et se développe en relation avec les conceptions des proportions et du canon de l'homme, la méthode zoomorphique crée un bestiaire et une humanité fantastiques. Jusqu'à la veille de notre temps, la doctrine évoluera sur ces principes et sur leurs interprétations précises.

Le Moyen Age a retrouvé les physiognomonies gréco-romaines directement et par l'Islam. Polémon, dont le chapitre II traite de la ressemblance de l'homme avec les animaux, des caractères des deux sexes et de la façon de déduire le caractère de

l'homme d'après sa ressemblance avec l'animal, a été traduit en arabe dès le xe siècle. Et c'est aux Musulmans que l'on doit une version abrégée du traité d'Aristote (*Sirr-al-Asrâr* ou *Secret des Secrets*), sous forme d'une lettre à Alexandre, où le philosophe conseille le roi pour le choix de ses ministres, de ses amis et de ses esclaves. Mais la physiognomonie arabe avait aussi sa propre tradition avec une abondante littérature. Le manuel de médecine *(Al-Tibb al-Mansûrî)* de Rhazès lui consacre cinquante-huit chapitres. Parmi les livres importants, le *Kitâb al-Firâsa*, d'Al-Râzî (1209), excelle dans les spéculations sur la nature et sur les formes animales de l'homme, tandis que Al-Damashkî (1327) allie à la physiognomonie proprement dite les éléments astrologiques qui présideront pendant longtemps à sa propagation et à son développement. La pensée islamique s'est toujours beaucoup attachée à toutes les formes de la divination[4].

L'Occident a recueilli plusieurs de ces écrits. Le *Liber Almansorius* a été traduit en latin par Gérard de Crémone (mort en 1187), la *Lettre d'Alexandre*, par Philippe de Tripoli (début du xiiie siècle), et elle a eu un très grand nombre de versions dans toutes les langues d'Europe. Le *Liber physionomiæ*, de Michel Scot, astrologue et magicien de Frédéric II, est basé sur ces deux sources. C'est le *Sirr-al-Asrâr* qui se retrouve dans les *Secreta* d'Albert le Grand, et dans la physiognomonie de Roger Bacon. Le *Secretum secretorum* donne peu de place aux signes zoomorphiques. Seuls les yeux pareils à ceux des bêtes correspondent à un tempérament grossier et à une intelligence faible. Mais la plupart des grands traités antiques qui en font largement état ont été parfaitement connus. Le pseudo-Apulée figure dans d'innombrables manuscrits des xiie, xiiie et xive siècles. Le pseudo-Aristote a été traduit en latin par Bartholomé de Messine, avec une dédicace à Manfred, fils de Frédéric II et roi de Sicile (1258-1266). Polémon est reproduit dans des recueils physiognomoniques[5].

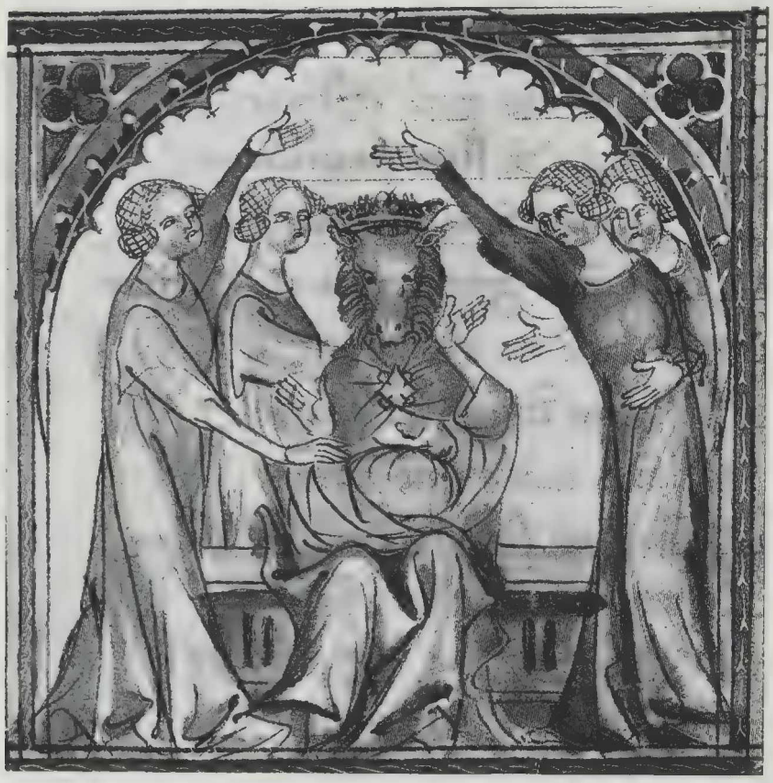
4 *FRANCE-DIMANCHE*, L'ANIMAL ET L'HOMME, DÉTAIL, 1950. PHOTO B.N.

Le *Liber compilationis physionomiæ*, de Pierre d'Abano, qui utilise les sources antiques et orientales, y fait intervenir l'astrologie dès 1295. Aux descriptions du corps humain avec des références occasionnelles aux formes animales, succède un long chapitre énumérant les apparences et les tempéraments déterminés par les planètes et par le Zodiaque. L'astrologie et la physiognomonie s'unissent de plus en plus étroitement.

Au xve siècle, on les retrouve comme deux sections d'une même doctrine dans le *Speculum Physionomiæ*, de Michel Savonarole (c. 1450), oncle de Jérôme et médecin du marquis Nicolas III d'Este à Ferrare[6], et dans les *Calendriers des Bergers*

4 — Pour les physiognomonies arabes, voir Youssef Mourad, *La Physiognomonie arabe et le Kîtab al-Firâsa de Fakhr al-Din al-Râzi*, Paris, 1939.
5 — R. Foerster *(Scriptores physiognomonici)* donne d'importantes listes de manuscrits du Moyen Age.
6 — A. Danieul-Cormier, *Le Speculum Physionomiæ de Michel Savonarole et ses sources*, dans *Positions des thèses de l'École nationale des Chartes*, Paris, 1953.

(1491, 1496...), dont on connaît la vogue. Le guide des souverains devient un manuel des sciences populaires, sans rien changer dans sa présentation. Les hommes naissent sous les signes sidéraux qui définissent leurs caractères et leurs aspects. Leurs quatre complexions correspondent non seulement aux quatre éléments, mais aussi aux quatre animaux : le colérique a la nature du feu et la nature du lion, le flegmatique — la nature de l'eau et la nature de l'agneau, le sanguin — la nature de l'air et la nature du singe, le mélancolique — la nature de la terre et la nature du pourceau. Les descriptions de chaque partie du corps qui suivent ne mentionnent pas les ressemblances physiques avec la faune, mais elles rappellent, à la fin, en les énumérant, que tous les caractères des bêtes se trouvent en l'homme que l'on appelle *« le petit monde, car, comme il est, il participe à la condition de toutes les créatures »*. Nous sommes en pleine zoologie, associée au microcosme.



5 FAUVEL, MI-CHEVAL, MI-HOMME, PREMIER TIERS DU XIVe SIÈCLE. B.N. MS.FR.146. PHOTO B.N.

Le Moyen Age a puissamment senti ces conceptions. Son imagerie et sa littérature sont pleines de créatures hybrides où tous les règnes se confondent. Toute la société est figurée sous les masques d'animaux dans l'*Ancien Renart* et le *Renart Novel* (1288), avec Noble le lion, Tardif le limaçon, Bernard l'âne, Tybert le chat...[7]. Fauvel (1310-1314)[8], mi-homme, mi-cheval (fig. 5 et Pl I), et acrostiche des vices (Flatterie, Avarice, Vilenie, Variété, Envie, Lâcheté), incarne la même idée :

> *... hommes sont devenus bêtes.*
> *... Nous allons par la nuit sans lanterne*
> *Quand bestialité nous gouverne...*

Le fait que le *Roman* se trouve dans un recueil[9] avec *Li Livres Aristole qu'est intitlé Secré des Secrez,* dans la version de Philippe de Tripoli, n'est certainement pas dû à un hasard. Tout en suivant leur propre développement, le bestiaire et les

7 — Voir C. Lenient, *La Satire en France au Moyen Age,* Paris, 1859, chap. VIII, *Le Renart,* et J. Houdoy, *Renart-le-Nouvel,* Paris, 1874.
8 — A. Langfors, *Roman de Fauvel par Gervais du Bus, Société des textes français,* 1914-1919.
9 — B. N., ms. fr. 571.

drôleries des marges enluminées et du décor sculpté, si virulents depuis la fin du XIIIe siècle, concordent avec les théories physiognomoniques du temps[10]. Le Moyen Age fantastique est un dans ses aspects multiples. L'Antiquité, l'Orient, leurs sciences et leurs magies, leur tératologie et leurs légendes s'y rejoignent et s'y refont dans un même monde. L'atmosphère est particulièrement propice à la propagation des systèmes fabuleux où l'homme, son caractère et son destin sont révélés par les indices mystérieux, les ressemblances avec les animaux et la configuration du ciel.

La Renaissance reprend le développement sur le même fonds. La *Physionomie* de Pierre d'Abano paraît en 1474 à Padoue[11] ; Michel Scot (s.l., 1477), Albert le Grand (Bologne, 1478) la suivent. Une traduction nouvelle du pseudo-Aristote est publiée chez Alde, à Venise, en 1497. En 1503, deux médecins et philosophes hermétiques bolonais, Barthélemy della Rocca, dit Cocles, et Alexandre Achellini, l'un des premiers anatomistes ayant disséqué le cadavre, publient un vaste traité intitulé *Anastasis*, résurrection de ces doctrines [12].

> *L'âme suit l'habit du corps, c'est-à-dire les signes...*, déclare-t-on dans la préface, *Platon, le plus savant, écrit dans sa* Physiognomonie (encore un apocryphe) *que l'analogie des traits avec les bêtes trahit chez l'homme la même nature. Celui qui possède un nez aquilin est magnanime, cruel et ravissant comme l'aigle. Les hommes qui ont la tête d'un chien d'Espagne sont courroucés et grands parleurs...*

Comme sources citées au cours de l'exposé, figurent Aristote, Polémon, Rhazès, Savonarole, et toute la seconde partie du livre est consacrée à la physionomie astrologique. L'ouvrage poursuit directement la tradition du Moyen Age. Ce n'est qu'à la fin du XVIe siècle, après une reprise méthodique des auteurs grecs[13] et quelques livres de vulgarisation[14], que l'on assiste à un véritable renouveau.

La *Physiognomonie humaine*, de Giambattista della Porta (1541-1615)[15], qui reprend la question, paraît en 1586 à Naples. L'auteur commence par une rapide revue historique. Platon est mentionné comme insuffisamment précis. Les Stoïciens, avec Chrysippe, ont nui à la propagation du système en prétendant que l'âme des défunts reparaît dans d'autres corps. De même les Pythagoriciens, qui avaient cru à la métempsycose. C'est Aristote qui fait autorité. Une traduction arabe de son traité est conservée à Rome. Altérée par des versions successives, sa pensée a été rétablie dans son intégrité par Polémon et par Adamantios.

La base de cette science, presque divine, qui ouvre la fenêtre sur les mondes que l'homme garde jalousement cachés, qui est pareille à l'art d'augure et d'oracle lisant dans la configuration du corps comme dans un livre, est le zoomorphisme. Le principe, diversement dosé dans les ouvrages antérieurs, devient primordial et presque exclusif. Porta l'affirme, dans l'introduction de son traité, en construisant un syllogisme dont la *proposition majeure*, la *proposition mineure* et la *conclusion* affirment : 1. — chaque espèce d'animaux a sa figure correspondant à ses propriétés et à ses passions ; 2. — les éléments de ces figures se retrouvent chez

---

10 — Pour ces concordances et ces parallèles des deux répertoires, voir F. Neubert, *Die Volkstümlichen Anschauungen über Physiognomonik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters*, Erlangen, 1910.

11 — Petrus d'Abano, *Liber compilationis physionomiæ*, Padoue, 1474.

12 — B. Cocles, *Chyromantiæ ac physionomiæ anastasis cum approbatione magistri Alexandri de Achillinis*, Bologne, 1503 ; l'ouvrage se retrouve dans *Physionomia summi Aristotelis, Physionomia Michaelis Scoti, Physionomia Cocletis cum approbatione Achillini*, Pavie, 1515, deux éditions en abrégé ont paru ensuite à Strasbourg (1533 et 1551) et une à Paris, dans la version française : *Le compendion et brief enseignement de Physiognomie de Barthelemy Cocles de Bouloigne*, Paris, 1560.

13 — La *Physiognomonie* du pseudo-Aristote est rééditée en 1527 à Florence, en 1531 à Bâle et à Francfort, en 1538 à Wittemberg ; Adamantios en 1540 à Paris, en 1544 à Bâle, en 1545 à Rome ; Polémon, en 1534 et en 1545 à Rome.

14 — J. d'Indagine (Jean de Hayn) *Physionomia...*, Strasbourg, 1539, Michelangelo Blondus (Biondo), *De Cognitione hominis per aspectum*, Rome, 1544 ; G. Grataroli, *De prædictione morum naturarumque hominum cum ex inspectione partium corporis, tum aliis modis*, Bâle, 1554. *La Fisionomia del Rizzacasa*, Carmagnola, 1588, se rattache au même groupe.

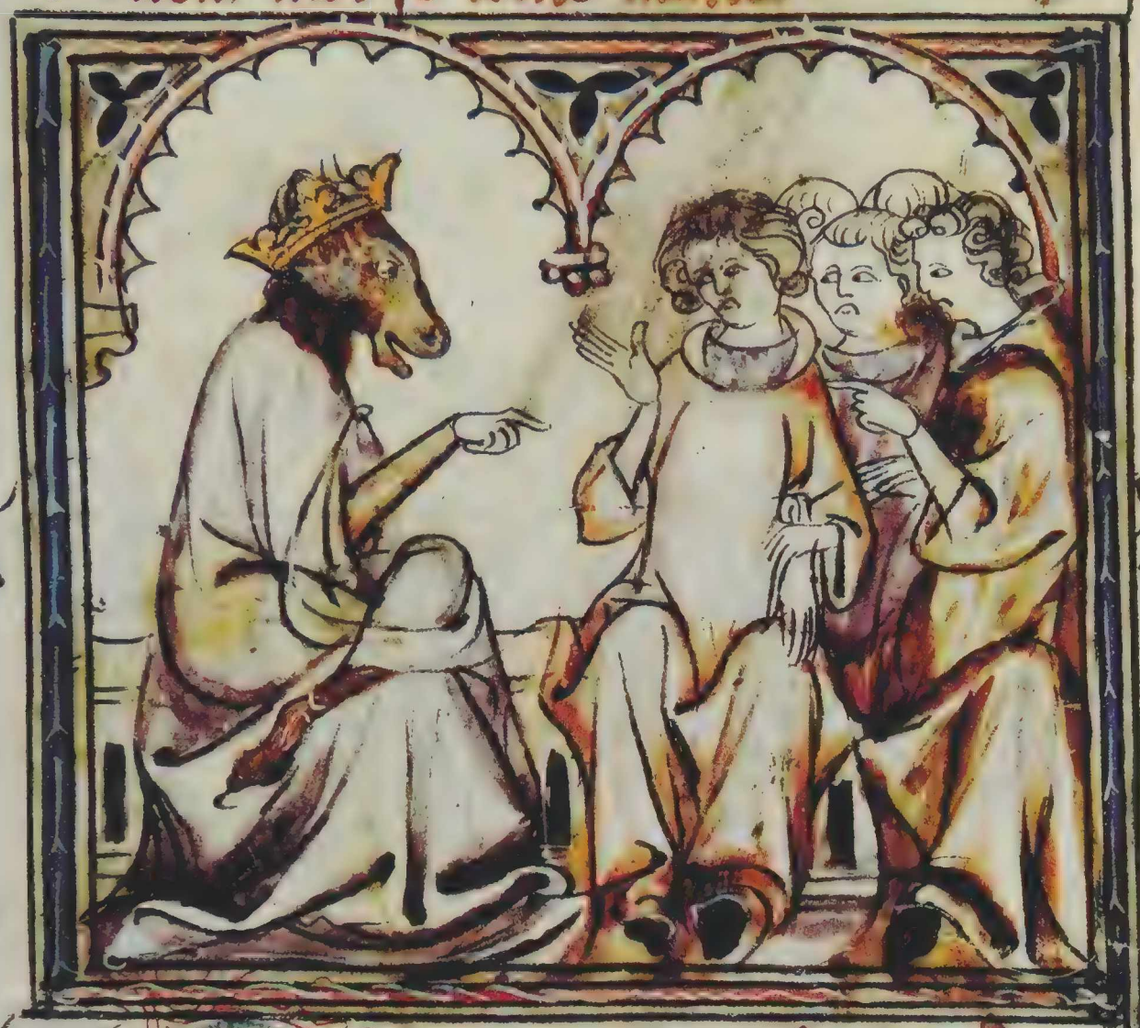
15 — G. B. della Porta, *De Humana Physiognomia libri III*, Naples, 1586.

l'homme ; 3. — l'homme qui possède les mêmes traits a, par conséquent, un caractère analogue. Ainsi le lion, puissant et généreux, a la poitrine large, les épaules amples et les extrémités grandes. Les personnes qui ont ces signes sont courageuses et fortes. Parmi les figures animales, ce sont les formes du corps entier et de chaque membre du lion qui se rapprochent le plus de la figure de l'homme, tandis que la panthère présente le plus d'analogies avec le corps et les mœurs de la femme. Mais d'autres bêtes offrent, également, de ces indices et se retrouvent en nous. Les vieilles spéculations revivent dans une hantise de l'animalité.

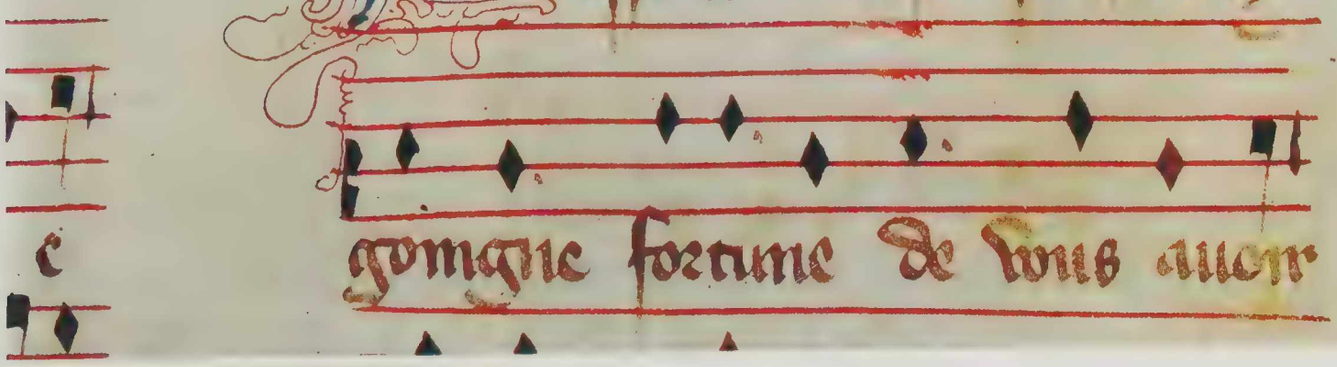
6 G.B. DELLA PORTA, SERGIUS GALBA-AIGLE, ÉD. 1602, NAPLES. PHOTO B.N.

La tête, les cheveux, le front, le nez, la bouche, le col, chaque signe est minutieusement analysé, avec des références aux textes et des exemples historiques. Platon est comparé au chien, Socrate, au cerf, Sergius Galba à l'aigle, Vitellius, au hibou (fig. 6 et 7). L'interprétation est nuancée. Du chien, Platon a le nez haut et bien flairant, ainsi que le front, étendu en longueur, ce qui dénote, selon Adamantios et Polémon, du naturel et du bon sens. Le nez camus du cerf révèle, chez Socrate, la luxuriance. La tête merveilleusement grande comme celle du hibou (Vitellius) indique un esprit hébété et le caractère indocile. La tête petite comme chez l'autruche trahit les insensés. Ce sont les têtes médiocres, ni trop petites ni trop grandes, qui sont recommandées par Aristote à Alexandre, ce qui correspond au lion. Les nez en forme de bec d'oiseau changent de signification selon qu'ils sont de

Je serai tost appareillie
A li requerre supplier
Quem moi se voille marier



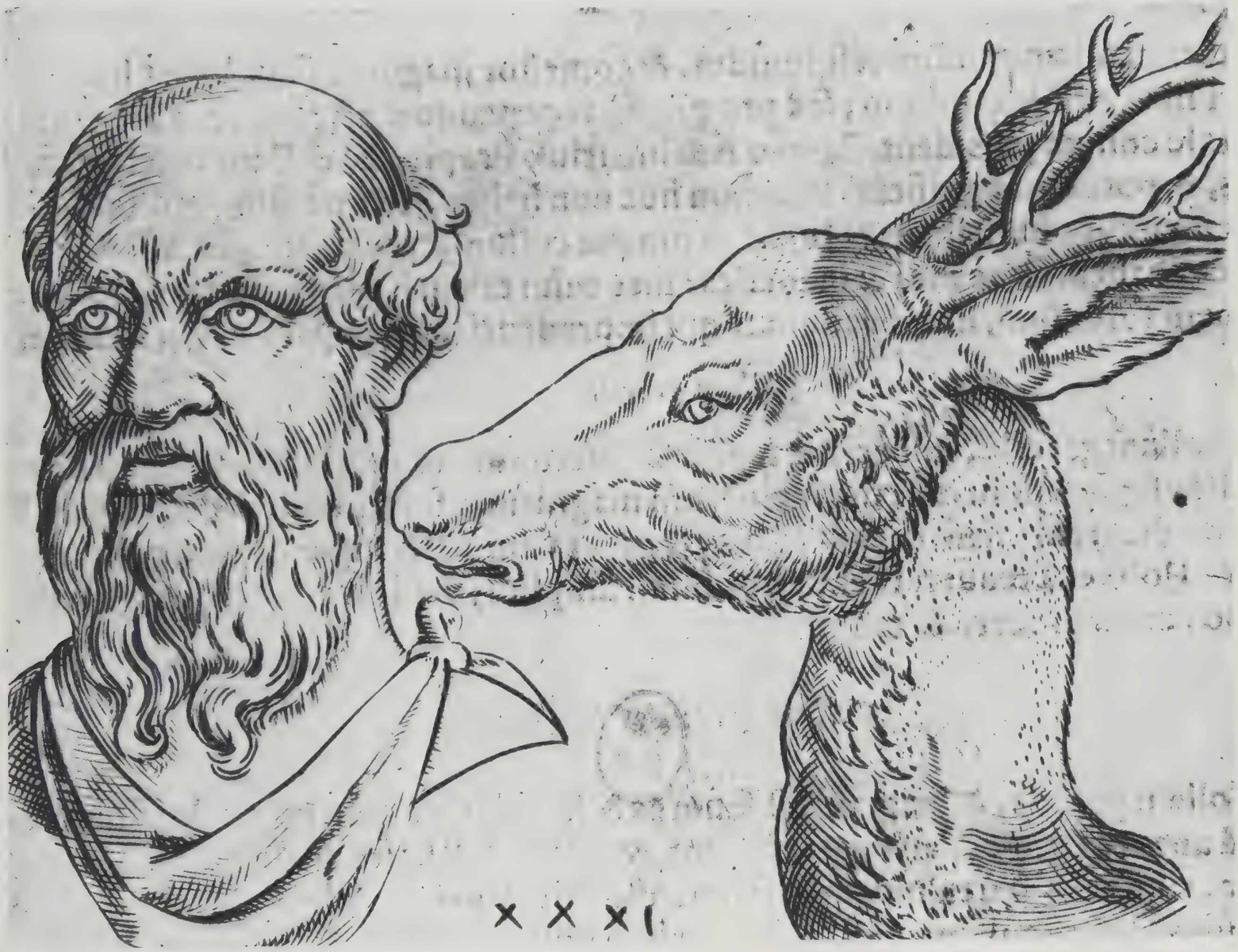
Sanz regarder reson ne loy
Respont le conseil sanz de loy



e gonigne fortune de vous auoir

I FAUVEL, MI-CHEVAL, MI-HOMME, PREMIER TIERS DU XIVe SIÈCLE.
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, MS. FR. 146. PHOTO B.N.

corbeau ou de caille (impudence), de coq (luxuriance), d'aigle (générosité). Ceux qui ont les lèvres déliées, dures et enflées près des dents canines, comme les porcs, méprisent l'honneur et ont l'âme basse. Ceux qui ont la face charnue sont timides et tiennent du naturel des ânes. Les yeux, les plus nobles parties du corps et le meilleur indice de l'âme de toutes les bêtes, voire même de l'homme, sont traités avec une attention particulière, et les comparaisons ne manquent pas. Homère a dit que les yeux sont beaux quand ils sont grands et qu'ils s'approchent de ceux du bœuf. Quand on verra quelqu'un aux prunelles petites comme chez les serpents, les



7 G.B. DELLA PORTA, SOCRATE-CERF, ÉD. 1602, NAPLES. PHOTO B.N.

rats d'Inde, les singes et les renards, on saura qu'il est méchamment rusé. Les yeux des brebis sont signe de mauvaises mœurs, du cerf — de l'esprit, de l'âne — de la folie. Rien n'est omis dans ces énumérations d'indices corporels, ni l'attitude ni les gestes. Celui qui marche droit, la nuque élevée et remuant légèrement les épaules, tient des chevaux. Le cheval est, naturellement, glorieux et ambitieux. Les apparences et la nature des animaux servent constamment à ces observations, même lorsque les auteurs cités ne les font pas intervenir. On les retrouve à la fin, dans la dernière partie du livre, traitant les caractères humains dans leur ensemble. Les rudes doivent être comparés aux ours, les justes, aux éléphants, les coléreux, aux sangliers, les stupides, aux chèvres. Les analyses de détails aboutissent à une vision en bloc.

8 LÉONARD DE VINCI, CROQUIS PHYSIOGNOMONIQUE, DÉTAIL. PARIS, LOUVRE, CABINET DES DESSINS. PHOTO MUSÉES NATIONAUX.

Les sources les plus souvent utilisées sont les *Physiognomonies* grecques, les écrits du Moyen Age (Scot, Albert le Grand, Rhazès) servant seulement de références secondaires. Il s'agit bien d'une reconstitution et d'un renouvellement de la pensée antique, mais sous une forme plus âpre, plus catégorique. En compilant ses auteurs, Porta montre une nette prédilection pour le brutal et l'insolite.

Le traité vaut non seulement par son texte, mais aussi par son illustration. Sans doute, les artistes se sont-ils exercés depuis longtemps à déformer des têtes humaines, en en accentuant les ressemblances animales. Chez Léonard de Vinci, certaines figures, se rapprochant du lion, du singe, de l'aigle, des faces au nez épaté comme des museaux, aux barbes de bouc, sont des études physiognomoniques en relation avec ces théories (fig. 8). Tout en considérant la doctrine fallacieuse sans fondement scientifique, le maître note de son côté que « *ceux qui ont les parties du visage de grand relief et profondeur sont gens bestiaux*[16] », Titien a introduit le raisonnement morphologique dans un système allégorique. Son *Signum triciput*[17] qui a préoccupé les iconologistes en offre

16 — Feuillet de l'Album Vallardi (actuellement dépareillé) au musée du Louvre, par exemple. Voir aussi les dessins publiés par le comte de Caylus (*Recueil de testes de caractère et de charges dessiné par Léonard Florentin et gravé par M. le C. de C.*, s. l., 1730). On s'est demandé si ces croquis n'étaient pas de la même série qu'une cinquantaine de dessins de vieillards, de paysans et de paysannes déformés que Lomazzo signale comme étant en la possession d'Aurelio Louino, un libraire (*Trattato dell'arte della Pittura...*, Milan, 1584, p. 360). Pour le texte de Léonard relatif à la physiognomonie, voir son *Traité de la Peinture*, publié par Péladan, Paris, 1921, p. 171-172.

17 — E. Panofsky, *Hercules am Scheideweg*, Leipzig, 1930, chap. I, *Signum Triciput*, p. 1-35 et *Titian Allegory of Prudence, A Postscript* in *Meaning in the visual arts*, Londres, 1970, p. 181-205 ; J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Paris, 1980, p. 110 ; J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 1981.

un exemple remarquable. La Prudence y est figurée avec une triple tête humaine — la Mémoire, l'Intelligence, la Prévoyance — conformément à une image des doctrines scolastiques. Elle correspond aussi aux phases du temps — le Passé, le Présent, l'Avenir — qui y sont également représentées mais sous une forme animale correspondant à une vision de Macrobe avec le loup emportant les souvenirs comme sa proie, le lion, soudain et violent, le chien caressant les espoirs futurs. Les symboles se superposent et se complètent. Trois têtes d'hommes se dressent au-dessus de trois têtes d'animaux dont elles reflètent naturellement les traits, au centre le félin, les canidés de part et d'autre. L'allégorie philosophique et littéraire est illustrée par une contamination des formes (Pl. II).

La peinture est antérieure à la publication de G.B. della Porta où l'on voit se regrouper enfin méthodiquement dans un ouvrage technique une vaste matière des prototypes et des modèles pour tous les cas.

La démonstration est faite sur des dessins juxtaposant les principales espèces (fig. 9 à 12). Les personnages historiques (Platon, Socrate, Sergius Galba, etc.) sont dessinés d'après les marbres et les médailles des collections de Vincent Porta et d'Adrien Spatafore, le frère et l'oncle de l'auteur, et offrent plus ou moins

9 G.B. DELLA PORTA, HOMME-LION ET HOMME-BŒUF, ÉD. 1650, ROUEN. PHOTO B.N.

10 G.B. DELLA PORTA, HOMME-BREBIS, ÉD. 1602. NAPLES. PHOTO B.N.

11 G.B. DELLA PORTA, POLITIEN-RHINOCÉROS, ÉD. 1602, NAPLES. PHOTO B.N.

d'analogies avec les bêtes correspondantes. C'est le rhinocéros de Dürer (1515), reproduit en contre partie, qui se trouve juxtaposé avec sa corne sans rapports apparents avec l'effigie au nez proéminent de Politien (fig. 11). Par contre, les têtes-types leur sont rigoureusement conformes. L'homme-bœuf, l'homme-lion, l'homme-brebis, l'homme-chien, l'homme-porc tiennent plus de la faune que de l'humanité. Ce sont des monstres combinés avec esprit, mais schématiques, un monde factice bien au-delà d'une vraisemblance. Le répertoire comporte une vingtaine de compositions, mais dont on se ressert pour l'analyse des différentes parties, de sorte que tout le livre est traversé par ce bestiaire. L'ensemble de l'illustration fixe toute une iconographie de l'homme dont les principes et dont les éléments ne changeront pas pendant des siècles.

L'ouvrage a eu un prodigieux succès. Les éditions se succèdent à Naples (1588, 1598, 1602, 1603, 1610, 1612...), à Venise (1644), à Hanovre (1593), à Bruxelles (1601), à Leyde (1645). Deux traductions françaises (1655 et 1665) suivent sa publication latine (1650) à Rouen. Une physiognomonie astrologique dans la plus pure tradition médiévale et arabe, publiée à part en 1603, sera fréquemment jointe au livre.

12 G.B. DELLA PORTA, HOMME-CHIEN, ÉD. 1602, NAPLES. PHOTO B.N.

Une doctrine pathologique se développait aussi parallèlement avec l'étude des maladies mélancoliques dont la lycanthropie ou folie louvière. Mentionnée déjà par Marcellus de Side et par Avicenne, elle rejoint naturellement sous toutes ses formes de loup les mêmes cosmogonies anciennes. A. Du Laurens, médecin et chancelier de l'université de Montpellier (1597)[18] le réaffirme avec force.

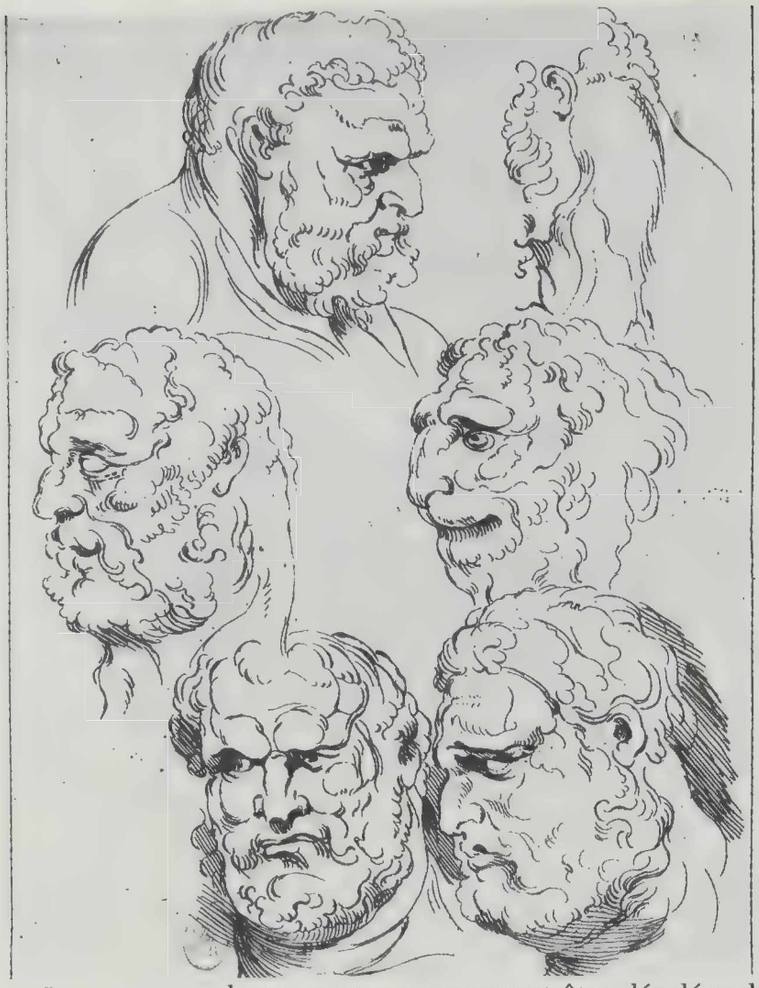
> *L'homme étant un animal divin et politique, le lycanthrope est animal sauvage, ombrageux, solitaire, enemy du Soleil, c'est-à-dire du roi, lui-même image de Dieu.*

Les systèmes sont à la mode. Porta n'était pas seul à les concevoir de cette façon. Rubens, qui séjourna en Italie, a, lui aussi, repris de son côté certaines de ces démonstrations, en y faisant intervenir des vues plus vastes et plus étranges encore.

L'homme a été créé d'abord hermaphrodite, puis divisé en deux sexes, mais c'est la forme virile qui a la perfection de la figure humaine. L'idée parfaite de sa beauté est l'ouvrage de la Divinité, qui l'a conçue unique, d'après ses propres principes. Les créatures qui vinrent ensuite se sont éloignées progressivement de l'excellence première.

> *Alors, changeant de formes et de caractère, elles ont emprunté diverses parties du lion, du taureau et du cheval, qui surpassent tous les autres animaux par la force, le courage et la grandeur du corps.*

18 — A. Du Laurens, *Des maladies mélancoliques*, 1597 et 1621, p. 24. Nous citons d'après Yvette Conry, *Thomas Willis ou le premier discours en pathologie mentale*, *Revue de l'Histoire des Sciences*, XXXI, 3, 1978, p. 195.



13 P.-P. RUBENS, HOMMES LÉONINS, D'APRÈS P. AVELINE. PHOTO B.N.

Les marques de ces emprunts peuvent être décelées dans la structure des têtes humaines (fig. 13 et 14).

La ressemblance avec le cheval est manifeste dans Jules César, dont le visage est long, ovale, le nez droit, les ossements accusés, la face dure, mais qui conserve pourtant quelque chose de doux et de délicat. L'Hercule Farnèse, qui, lui, est surhumain, unit le caractère et le physique de trois bêtes supérieures, avec une prépondérance du lion. L'homme, composé des éléments de l'univers, participe de tous les animaux, mais c'est seulement dans l'homme parfait que toutes les formes se confondent. Dans la plupart des cas il y a un animal prédominant.

Les dessins qui montrent ces rapports sont vifs, précis, avec un sens aigu de la pureté classique. Les bêtes ont une noblesse farouche, et leur empreinte confère à l'homme une force surnaturelle. L'artiste procède par la juxtaposition des éléments, d'où il dégage les ressemblances secrètes. César est revêtu d'un masque animal, dont il conserve les traits dans l'effigie, qui se découpe, à côté, comme une médaille. Les léonins (Hercule et autres athlètes) ont des faces sombres, aplaties, émergeant de crinières flamboyantes. L'homme-taureau a un visage gonflé de muscles sur un énorme cou, un regard fixe. « *La beauté du nez humain est imitée de celle du cheval* » dont les narines sont rondes ; de même, la bouche avec la lèvre supérieure avancée. Des hommes dissimulant des animaux sont réunis sur une de ces planches. Les figures sont graves, fermées, sans la moindre ironie. Si chez Porta certaines images frisent le grotesque, chez Rubens, elles apparaissent toutes comme la révélation d'un mystère.

Le peintre ne semble pas avoir eu entre les mains la *Physiognomonie humaine*. On sait qu'il travaillait directement sur les statues antiques à Rome, où il séjourna de 1605 à 1608. Bellori[19] raconte qu'il y notait dans un album ses observations sur les

19 — G. P. Bellori, *Le Vite de'pittori, sculptori e architetti moderni*, Rome, 1672, p. 247. Voir aussi J.-F.-M. Michel, *Histoire de la vie de Rubens*, Bruxelles, 1771, p. 258 et F. Goler von Ravensburg, *Rubens und die Antike*, Iéna, 1887.

14 P.-P. RUBENS, LA BEAUTÉ HUMAINE IMITÉE DE CELLE DU CHEVAL, D'APRÈS P. AVELINE. PHOTO B.N.

sujets, les proportions, l'anatomie, l'optique, les œuvres qu'il voyait, et c'est sans doute d'après ces matériaux que le traité a été publié en 1773 par Aveline[20], qui ajouta aux dessins des commentaires personnels. Même si certaines de ses parties sont apocryphes, l'ensemble concorde avec les traditions ésotériques du XVIe siècle. Dans l'histoire de la science des formes humaines, il représente une dernière éclosion des cosmogonies fantastiques.

Ces vastes spéculations n'interrompent pas la diffusion des anciens fonds classiques. Malgré la vogue de Porta, on continue à éditer des traductions des traités grecs, un pseudo-Aristote à Bologne (1621)[21], un Polémon à Padoue (1621)[22], un Adamantios à Paris (1635)[23], et quelques *Physiognomonies* astrologiques[24], encore imprégnées de Moyen Age. Les systèmes se stabilisent pendant un certain temps, tout en réservant la place à la constitution d'une nouvelle branche de la science de l'homme. Ce sont les études des passions, c'est-à-dire des sentiments passagers et non des caractères permanents, qui viennent maintenant au premier plan de ces recherches en préparant une révision des physiognomonies proprement dites.

La notion cheminait parallèlement depuis l'Antiquité, qui y voyait la preuve des relations entre le corps et l'âme. Cocles, Porta rappellent encore que les passions le modifient et le corrompent. Léonard a spéculé sur la question et même donné plusieurs recettes pratiques, mais c'est à Lomazzo (1584)[25] que l'on doit l'une des premières dissertations sur l'ensemble des problèmes. Avant qu'il soit repris par un

20 — P.-P. Rubens, *Théorie de la Figure humaine, traduit du latin avec XLIV planches gravées par Pierre Aveline*, Paris, 1773.
21 — C. Baldi, *In physiognomica Aristotelis commentarii*, Bologne, 1621.
22 — *Fisionomia di Polemone, tradotta di greco in latino*, Padoue, 1621.
23 — *La Physionomie d'Adamantius*, traduite du grec par H. de Boyvin du Vaurouy, Paris, 1635.
24 — J. d'Indagine, *Chiromance et Physiognomie*, Rouen, 1638; Ph. Finella, *Naturali Physionomia planetaria*, Naples, 1649.
25 — P. Lomazzo, *op. cit.*, livre II. Le traité contient aussi une courte *Physiognomonie astrologique*, traduite en vers par H. Pader (*La Peinture parlante*, Toulouse, 1657).

théoricien de la figure humaine, le sujet sera amplement traité par un théologien, Coeffeteau (1620)[26], un médecin, Cureau de La Chambre (1640-1662)[27], un philosophe, Descartes (1649)[28].

L'ouvrage le plus important, tout au moins par l'étendue du texte, est le traité en quatre volumes de Cureau de La Chambre, mais sa publication s'échelonnant sur vingt-deux ans, il s'est trouvé dépassé par Descartes, qui, entre temps, a formulé une théorie nouvelle de la physiologie et du classement des passions. Leur siège ne réside pas dans le cœur, mais dans la glande pinéale du cerveau, et leurs catégories ne sont pas celles des Anciens (concupiscibles et irascibles). Il y en a six primitives, avec une quarantaine de subdivisions, dont on peut déceler le mécanisme et même les signes extérieurs. C'est Charles Le Brun qui en tira les conséquences pour les artistes, en précisant :

> *Et comme nous avons dit que la glande qui est le milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font le mieux connaître.*

Aussi a-t-il élaboré quarante et un masques de passions simples et de leurs dérivés composés, où tout est commandé par le mouvement des arcades sourcilières. Les dessins ont été présentés à une séance de l'Académie de Peinture en 1678 et reproduits dans d'innombrables éditions de son *Traité de l'Expression*[29]. Les études systématiques sur l'homme se poursuivent, somme toute, dans son domaine propre, mais l'ombre de la bête demeure à l'arrière-fond.

Cureau de La Chambre l'évoque dans la préface à son premier volume (1640), en affirmant qu'une règle générale à suivre consiste à interpréter les ressemblances des hommes avec la faune, auxquelles il avait l'intention de consacrer le deuxième livre, mais le programme s'est modifié en route. En expliquant sa physiologie des passions par les esprits, *« un certain air ou vent très subtil »* contenu dans les cavités du cerveau, où ils arrivent avec le sang et où leur cours ressent l'action de l'âme, logée dans la petite glande, Descartes appelle ces esprits *« esprits animaux. »* Et c'est aussi cette glande qui sera à l'origine d'un renouveau des physiognomonies anciennes par Le Brun, qui s'est, lui aussi, penché sur ces problèmes.

Nous connaissons par quatre sources les théories du premier peintre du roi, qui les a exposées à l'Académie : un *Abrégé*, de Testelin, à la suite du *Traité des Passions*[30], un manuscrit de Claude Nivelon[31], la dissertation de Morel d'Arleux, abondamment illustrée[32], le fonds Le Brun du Cabinet des Dessins au Musée du Louvre.

Le système est présenté schématiquement dans la mesure où il est nécessaire aux peintres. *« Quoiqu'on dise que le geste de tout le corps soit un des plus considérables signes »*, l'on peut néanmoins se limiter aux signes de la tête, où l'homme se montre tout entier, ainsi que l'affirme Apulée. Si l'homme est l'univers en réduction, sa tête est comme le raccourci de tout son corps. Cette tête, un monde, un corps en

---

26 — N. Coeffeteau, *Tableau des passions humaines, de leurs causes et leurs effets*, Paris, 1620. Voir aussi Eustache de Saint-Paul, *Summa philosophiæ*, Paris, 1609, III, *De ipsis actionibus humanis, ubi de passionibus*, et Ch. d'Abra de Raconis, *Secunda pars Philosophiæ seu Ethica*, Paris, 1617, III, *De passionibus animæ*.

27 — M. Cureau de La Chambre, *Les Caractères des Passions*, Paris, 1640-1662.

28 — Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, 1649.

29 — H. Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en table de préceptes*, Paris, 1680 et 1696, et *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, 1698 ; Le Brun, *Méthode pour apprendre à deviner les passions*, Amsterdam, 1702 ; *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière des passions*, Amsterdam, 1713 ; S. Le Clerc, *Principe de Dessin, Caractère des Passions, gravés sur les dessins de l'illustre Lebrun*, Paris, s. d., et *Expression des Passions de l'âme, représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, 1727. Cf. A. Fontaine, *Les doctrines de l'art en France de Poussin à Diderot*, Paris, 1909, p. 68 et s. Pour la signification de ces masques passionnels pour la peinture, voir W. Sypher, *The Late baroque Image: Poussin and Racine*, *Magazine of Art*, mai 1952.

30 — H. Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture..., avec plusieurs discours académiques*, Paris, 1696.

31 — B. N., ms. fr. 12987.

32 — L. J. M. Morel d'Arleux, *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant les rapports de la physionomie humaine avec celle des animaux*, Paris, 1806.

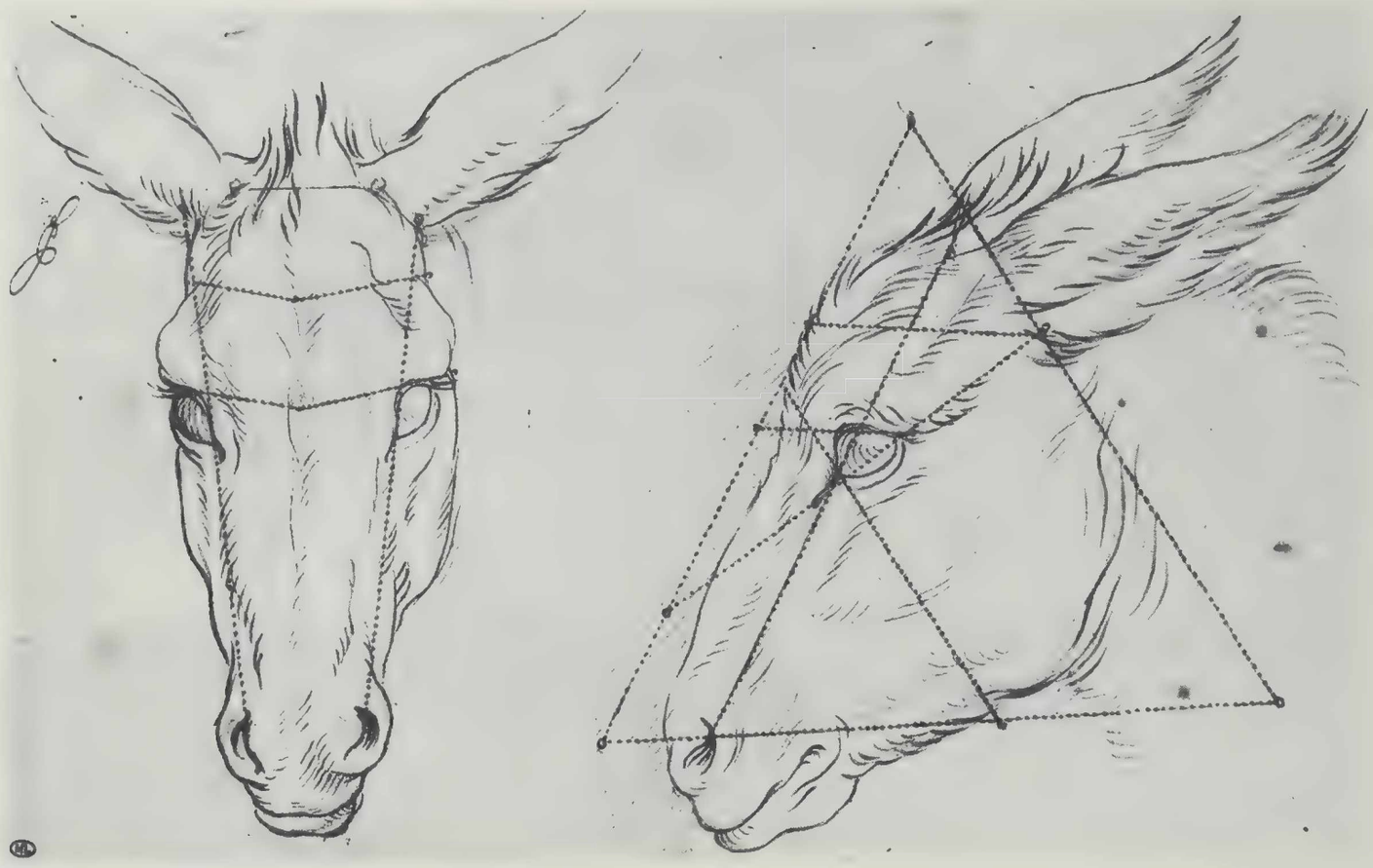
II TITIEN, *ALLÉGORIE DE LA PRUDENCE.*
LONDRES, NATIONAL GALLERY. PHOTO DU MUSÉE.

15 CH. LE BRUN, LE ROI DES DIEUX GRECS ET LE ROI DES ANIMAUX. PARIS, LOUVRE, CABINET DES DESSINS. PHOTO FLAMMARION.

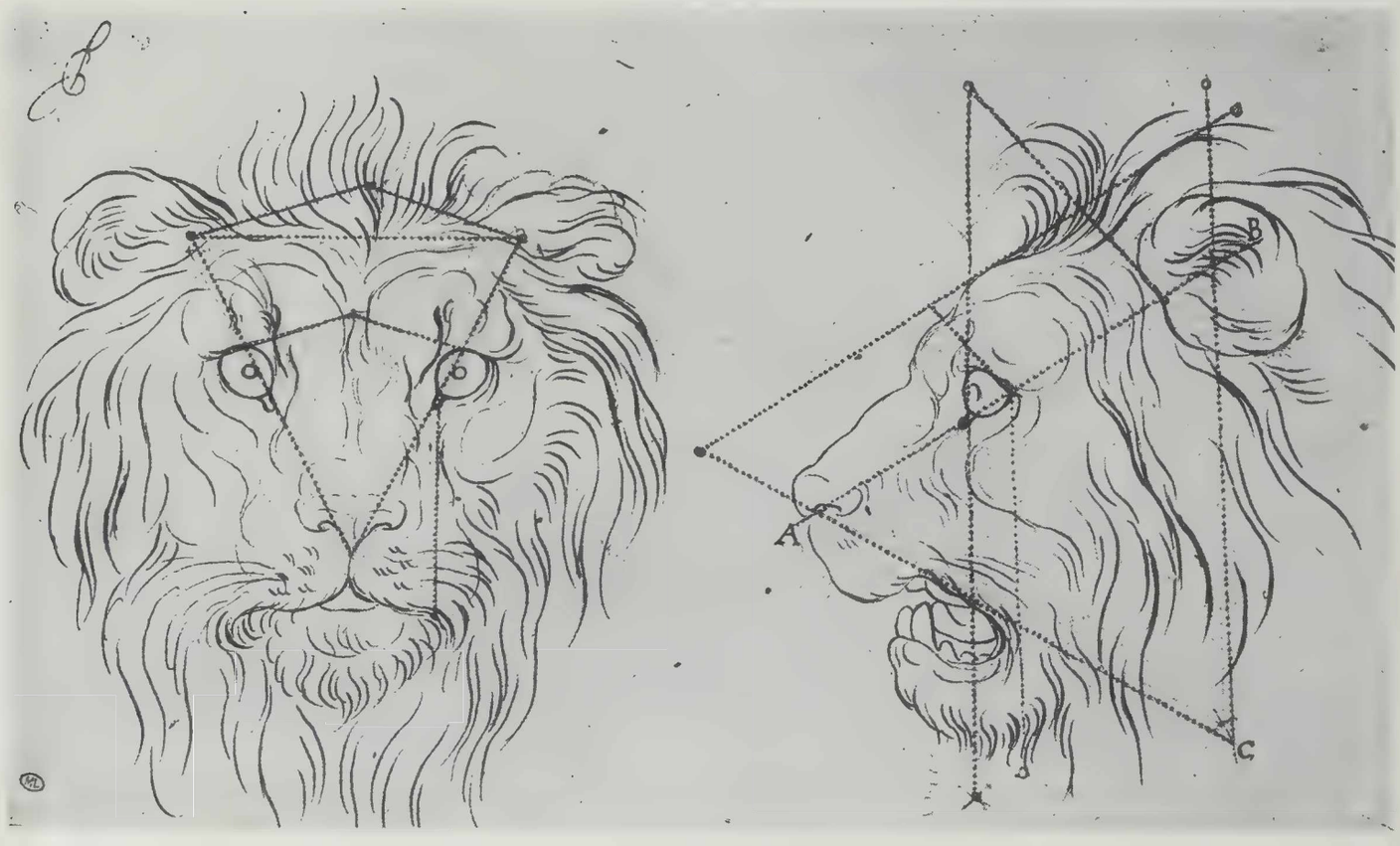
résumé, qui est aussi, avec sa glande, le siège de l'âme, contient en plus un monde animal. Les bêtes diffèrent dans leurs inclinations autant que les humains dans leurs affections, mais ce sont elles qui offrent un alphabet des signes les plus sûrs.

L'artiste a étudié ces concordances en procédant, comme Rubens, sur des statues antiques et sur des animaux vivants. Le Louvre possède près de deux cent cinquante de ses dessins physiognomoniques[33]. Avec ses cheveux pareils à une crinière sur un front large, le nez droit et les yeux arrondis, le roi des dieux grecs rappelle le roi des animaux (fig. 15). Hercule, au cou puissant et aux cheveux courts, a des rapports frappants avec un jeune taureau. Les effigies des personnages historiques — avec Néron, incarnation des vices, et Antonin, des vertus — offraient

33 — H. Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, 1889, catalogue des dessins physiognomoniques, p. 590-593.



16 CH. LE BRUN, GÉOMÉTRIE PHYSIOGNOMONIQUE. PARIS, LOUVRE, CABINET DES DESSINS. PHOTOS FLAMMARION.



aussi d'utiles renseignements sur l'anatomie du caractère. Les hommes peuvent être divisés en général en trois classes : 1. — aux passions douces qui n'altèrent pas leurs traits ; 2. — aux passions généreuses qui leur impriment une marque particulière ; 3. — aux passions condamnables et atroces qui en dégradent la figure. Les animaux aussi se départagent selon les complexions, les lions étant nerveux et coléreux, les léopards, trompeurs et fins, les ours, sauvages, farouches, terribles, mais le problème de l'indice se complique par la diversité des bêtes ayant des instincts analogues, comme, par exemple, la lubricité commune aux boucs, aux ânes et aux pourceaux. Pour remédier à ces difficultés et évaluer exactement le signe, Le Brun propose un procédé géométrique.

Le génie de l'homme et la nature d'un animal peuvent être mesurés par l'angle constitué par les droites passant dans l'axe des yeux. S'il se trouve sur le nez, le sujet est animé de passions nobles, s'il s'élève sur le front, ce sont des impulsions honteuses. La géométrie du profil de la bête est particulièrement révélatrice. L'opération se fait sur un dessin où l'on construit un triangle équilatéral (A-B-C) dont un côté va de la narine (A) vers l'oreille (B), en passant par le coin intérieur de l'œil (E). La figure comporte encore, d'une part, une ligne parallèle à B-C, partant de E (E-G), de l'autre, une parallèle à A-B qui délimite le plan supérieur (L-K), ce qui multiplie les triangulations. Une droite I-H, allant du coin extérieur de l'œil (I) par la paupière supérieure vers le front (H) complète le schéma (fig. 16).

Le caractère de l'animal est révélé par cette épreuve. Il est vorace ou frugivore selon que la droite E-G traverse ou non la gueule. Prolongée jusqu'au côté L-K du grand triangle, cette ligne frappe le signe de la force, qui, lorsqu'il est accompagné d'un renflement vers le milieu du nez, dénote le degré de courage. Même les lapins qui joignent les deux signes sont supérieurs à leurs semblables et montrent de l'audace.

« La prérogative attachée à la bosse du nez des animaux s'étend aussi aux humains. » Les hommes illustres des temps anciens et modernes ont tous été pourvus d'un nez plus ou moins aquilin. Mais, attention ! Chez le héros, le signe doit être accompagné d'un front élevé et large et de sourcils épais. Avec un front étroit et un nez trop haut, les valeurs dégénèrent. Le nez pareil au bec du perroquet trahit un orgueilleux et un bavard.

> *Mais le comble du malheur est réservé à celui qui réunit à ces signes funestes un nez terminé en bec de corbeau : il doit alors, sans ressources, être sujet aux passions les plus condamnables.*

La ligne I-H, qui suit l'arcade sourcilière, donne, elle aussi, plusieurs indications : sagacité si elle s'élève vers le front, mansuétude, si elle est horizontale, méchanceté, si elle se baisse. L'angle qu'elle compose avec la ligne L-K trahit, s'il se trouve au-dessus du front, l'esprit, comme c'est le cas de l'éléphant, du singe et du chameau ; s'il se place au-dessous, la stupidité et l'imbécillité, par exemple chez les moutons et chez les ânes. De même que dans les masques passionnels, le sourcil des animaux est particulièrement révélateur.

En présentant ce curieux texte, restitué d'après les notes de Nivelon et des renseignements de seconde main, Morel d'Arleux prévient qu'il faut l'interpréter avec circonspection, mais les images qu'il reproduit sont authentiques et elles contiennent les principaux sujets et les épures physiognomoniques du maître, conservés encore aujourd'hui au Louvre[34]. On y voit, comme dans l'ouvrage de Porta, les têtes humaines et animales juxtaposées. Les comparaisons sont multipliées ; chaque type est présenté avec des variétés, deux ou trois profils et une face, mais c'est la même composition, la même recherche des ressemblances, le même bestiaire.

34 — Les dessins physiognomoniques de Le Brun au musée du Louvre donnent généralement pour les sujets principaux trois états : 1. — Dessin au trait, accompagné, s'il y a lieu, du schéma géométrique ; 2. — Dessin ombré sans géométrie physiognomonique ; 3. — Croquis sur papier quadrillé. Certains sujets réunis par Morel d'Arleux sur une même planche s'y trouvent sur des feuilles séparées. L'illustration du recueil de Morel d'Arleux est reproduite dans L. Métivet, *La Physionomie humaine comparée à la physionomie des animaux d'après les dessins de Charles Le Brun*, Paris, 1917. Les lettres indiquées pour les schémas géométriques par Morel d'Arleux ne figurent pas toutes sur les dessins du Louvre.

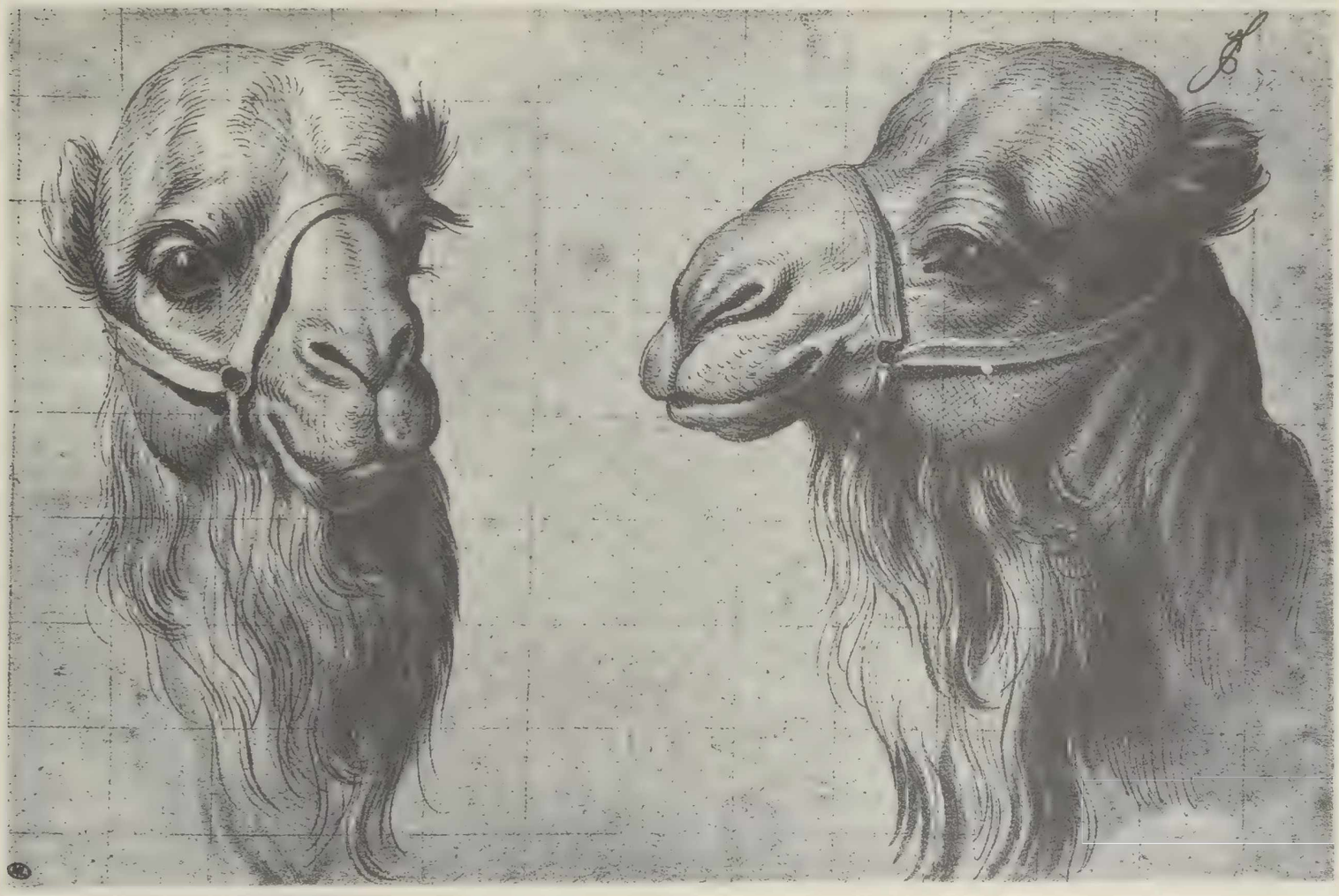
Le Brun a étudié à fond la *Physiognomonie humaine*, dont il y avait, en France seulement, trois éditions récentes, et il a refait l'illustration selon ses propres conceptions, en en éliminant et en y rajoutant des exemples. Plus de Socrate-cerf ni de Platon-chien. L'aigle n'est plus réincarné par Sergius Galba. Trois hommes au nez pointu et incurvé, à la bouche fendue, aux yeux énormes et brillants représentent le rapace. Leur front n'étant pas particulièrement haut, ce ne sont pas des héros nobles. Comme spécimens inédits, il y a le perroquet (un orgueilleux et un bavard), l'ours (le terrible, le farouche), le chameau (l'intelligent), le lièvre, le renard, le loup, le sanglier. Le répertoire est renouvelé et enrichi dans son ensemble.

Ce sont de beaux dessins solides, aux contours fermes, aux volumes vigoureux. Les animaux sont saisis sur le vif, mais une recherche d'expression leur donne comme un accent d'intelligence humaine. Leurs masques hermétiques semblent enfermer des univers profonds. Les hommes, par contre, sont fortement bestialisés, les traits, grossis et déformés, avec un naturel plus saisissant que chez Porta. Les nez, les bouches reprennent les formes des becs et des museaux avec le maximum d'exactitude. Les têtes n'ont pourtant rien d'une charge ou d'une caricature. Tout est sérieux, tout est calculé et raisonné avec application (fig. 17 à 21).

La physiognomonie est enseignée sous forme de théorèmes, avec proposition et solution. De cette transfiguration exigeante et méthodique, résulte une humanité équivoque qui a quelque chose de maléfique et de terrible, inapte à la parole et à l'entendement.

17 À 21 CH. LE BRUN, CROQUIS PHYSIOGNOMONIQUES ; HOMMES-CHAMEAUX ; HOMMES-BÉLIERS ; HOMMES-AIGLES ; HOMMES-CHAT-HUANTS. PARIS, LOUVRE, CABINET DES DESSINS. PHOTOS FLAMMARION.

17



18

19

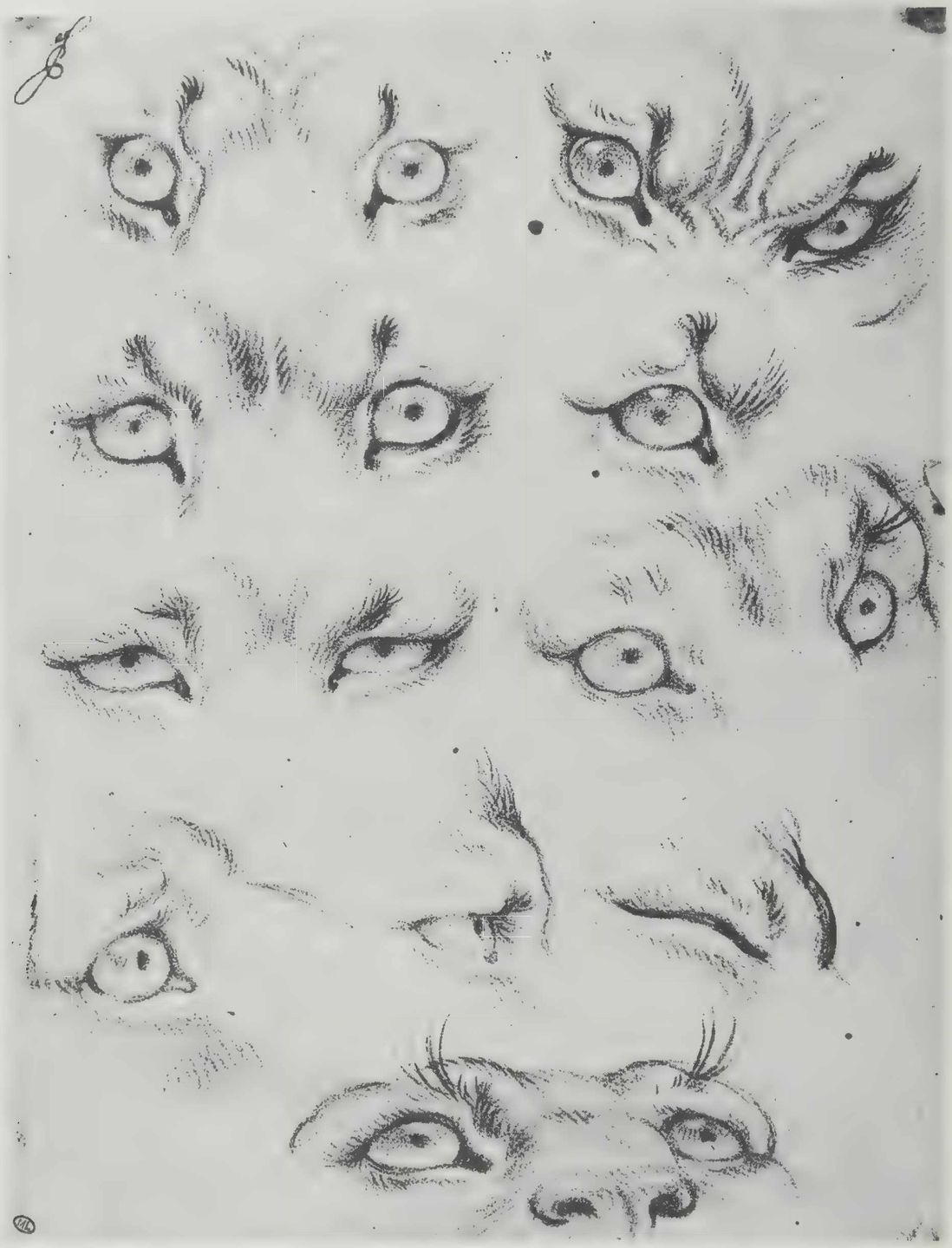
20

21

Cette vie intense et ambiguë prend toute sa force dans les sourcils et dans les yeux, et c'est encore la glande pinéale qui est à l'origine de cette concentration d'effets. Le Brun a multiplié ses expériences dans ce domaine en dessinant un lion et un cheval avec des yeux humains (fig. 22), et ses visages ont tous les sourcils et les yeux des bêtes correspondantes, ce qui leur donne un air à la fois très familier, inexpressif et lointain. Pour faire ces greffes, l'artiste a procédé avec méthode, en étudiant séparément leurs formes.

22 CH. LE BRUN, LE CHEVAL ET LE LION AVEC DES YEUX HUMAINS. PHOTO FLAMMARION.

Des planches toutes parsemées d'yeux en constituent une sorte de table des espèces où l'on peut faire son choix. « *Aspects et mouvements d'yeux et de sourcils* », dit la légende sur les dessins originaux, conformément aux termes mêmes du *Traité des Passions*. Ce sont, distribués sur plusieurs rangs, les yeux et les sourcils d'homme, de singe et de chameau, de tigre, de loup-cervier et de chat, de renard, de pourceau, de bélier et de mouton. Des yeux ouverts, des yeux fermés, des paupières lourdes, plissées, saillantes, plates, des sourcils froncés, élevés, baissés, des bosses, des plans hérissés de poils touffus ou rares, des muscles distendus ou contractés semblent traduire tour à tour l'indifférence et l'attention, les caractères ardents ou flegmati-



23 CH. LE BRUN, ASPECTS ET MOUVEMENTS D'YEUX ET DE SOURCILS DE TIGRE ET DE LOUP-CERVIER. PARIS, LOUVRE, CABINET DES DESSINS. PHOTO FLAMMARION.

ques. Il y a quelque chose de dramatique dans cette présentation d'organes vivants, dont on ignore à première vue à quel sujet ils appartiennent et qui semblent être facilement interchangeables. Les dessins sont faits d'après nature. Mais la vision des pages ocellées, aux regards inquiétants, pleins de pensée et de mystère, rejoint un monde surnaturel (fig. 23 et 24).

Les illustrations des théories zoomorphiques qui se succèdent depuis le XVIe siècle opèrent avec les mêmes données et les mêmes types, mais leur esprit varie. Les arrangements de Porta ne manquent ni de rigueur ni de malice. Chez Rubens, les animaux confèrent aux hommes leur noblesse. Le Brun en fait des êtres redoutables, dont l'inhumanité et la réalité sont dues à une exactitude minutieuse des formes. Greffées sur les systèmes fabuleux, la pensée géométrique et la physiologie modernes ne font qu'en ranimer la veine visionnaire et accroître la raison d'être.

24 CH. LE BRUN, DIVERS ASPECTS ET MOUVEMENTS D'YEUX ET DE SOURCILS DE CHAT. PARIS, LOUVRE, CABINET DES DESSINS. PHOTO FLAMMARION.

Ce sont, sans doute, ces dessins que le premier peintre du roi a montrés à ses confrères lors d'une séance de l'Académie de Peinture. Le procès-verbal du 28 mars 1671 note que

> *M. Le Brun a fait le rapport de sa dernière conférence sur la physiognomonie et représenté toutes les diverses démonstrations qu'il en a désignées, soit des têtes d'animaux, soit celles des hommes, faisant remarquer les signes qui marquent leurs inclinations naturelles*[35].

Colbert assistait à cette réunion et montra une grande satisfaction.

35 — A. de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie de Peinture*, t. I, Paris, 1875, p. 358-359. Selon Jouin (*op. cit.*, p. 303, note 1), les dessins physiognomoniques actuellement au Louvre proviendraient de la collection Jabach, qui les aurait eus avant 1670 et ne se serait dessaisie de ses fonds en faveur de Colbert qu'en 1672 et 1676. Par conséquent, ils ne pouvaient pas servir pour la démonstration en question. Quels que soient les propriétaires de ces croquis dont Le Brun pouvait avoir conservé pour lui un quatrième jeu, il est pourtant certain que ce sont ces figures qui ont été montrées à l'Académie en 1671.

25 L. SIMONNEAU LE JEUNE, PHYSIOGNOMONIE DU BOUC D'APRÈS LE BRUN, AVANT 1727. PHOTO B.N.

Dans sa version abrégée, le traité a paru sans illustrations, mais les figures ont été connues par des gravures exécutées séparément. Étienne Gantrel (mort en 1706) a fait des planches pour *La Phisionomie du Loup* et *La Phisionomie du Bouc.* Plusieurs compositions physiognomoniques se trouvent dans le *Livre de Pourtraiture*[36], gravé d'après Le Brun par L. Simonneau le Jeune (mort en 1727) (fig. 25).

36 — *Livre de Pourtraiture pour ceux qui commencent à dessiner, inventé et dessiné par Monsieur Le Brun,* s.l. n.d.

Des reproductions sont signalées aussi chez Hertz, à Augsbourg[37]. La diffusion de ces images semble être large, mais, jusqu'en 1806 (Morel d'Arleux), la théorie et la pratique se trouvent dans des publications séparées.

Se répandant au cours d'une longue période comme une doctrine populaire de connaissance et de divination de l'homme, avec les manuels de chiromancie et de recettes astrologiques et médicales, à la portée de tous, la physiognomonie animaliste se renouvelle ainsi dans un milieu académique et en fonction des connaissances modernes. C'est même l'anatomie toute cartésienne des passions qui contribue à la résurrection d'une humanité fabuleuse en lui donnant une vie et des regards étranges. Les formes fantastiques sont repensées et reconstruites dans un souci des sciences positives où les signes séculaires eux-mêmes sont réévalués dans l'esprit du temps. Exécutées par un artiste de premier plan, elles représentent une conclusion et une étape.

Cette brusque reprise d'une théorie et d'une vision, au moment même où elles semblaient vouées à leur dégradation et à leur fin, fut pourtant sans répercussion immédiate. En renouant avec le fonds ancien, en l'intégrant dans les courants novateurs, Le Brun était à la fois en retard et en avance sur son époque. Pour que l'action de ses systèmes puisse s'exercer avec une véritable force, il faut attendre près d'un siècle.

Sans doute, la faune humaine reste-t-elle toujours présente dans la pensée. Elle appartient à une couche stable de l'imagination et se refait sans cesse dans les allégories, dans les emblèmes et dans les fables, mais sans y tenir toujours la même place. C'est à partir de la fin du XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe siècle que l'on assiste à sa plus vaste propagation depuis le Moyen Age.

Le renouveau se manifeste sous toutes les formes : des bêtes agissant comme des hommes, des bêtes à tête humaine, des hommes à tête d'animal se multiplient dans l'imagerie avec une verve inépuisable. Toutes les frontières du règne zoologique sont confondues. La Révolution fait naître son bestiaire. La Fayette, toujours à cheval, est fréquemment représenté comme un hybride (1791). Les animaux royaux conduits au Temple par les sans-culotte sont un dindon (Louis XVI), une louve (Marie-Antoinette) et des louveteaux (1792)[38]. Les membres du Conseil des Émigrants ont des visages zooïdes[39]. Toutes les classes de la société ne tardent pas à être introduites dans ces régions du conte. De 1818 à 1825 paraissent des suites de *Têtes d'études d'après nature, Le Magasin du visage, La Galerie de grotesques, Les Oiseaux caractérisés,* accompagnés de jeux de mots, comme l'Abbé Casse ou le Père Dreau[40]. Vers 1825, D.-F. Boissy se spécialise dans les singeries. Puis, c'est l'entrée en scène des grands artistes nés au début du siècle : Grandville (1803-1847), Gavarni (1804-1866), Daumier (1808-1897), hantés à des degrés divers par la bestialité des hommes et l'irruption de la faune politique. Des *Ménageries,* des *Cabinets d'histoire naturelle* se remplissent de prodiges. L'Allemagne suit le mouvement, avec Kaulbach en tête. En Angleterre, Cruikshank publie ses *Zoological Sketches* (1834). L' *« Animalomanie »* du siècle n'est pas une mode passagère d'un genre satirique. Elle est une obsession qui correspond à une pensée et à un sentiment de la nature et de la vie.

Deux éléments peuvent être discernés dans l'éclosion de ces répertoires. Il y a, d'une part, la renaissance de l'épopée animale du Moyen Age — nous sommes en plein réveil gothique — mais sous un déguisement contemporain, et, d'autre part, le déchaînement de fantaisie préparé par une science qui en contient les données et dont le développement s'est poursuivi parallèlement.

C'est vers 1770, avec les travaux de Camper (1722-1789), que l'on voit un renouveau d'intérêt pour les études des passions et pour la physiognomonie et leur intégration définitive dans l'anthropologie moderne. Et c'est Le Brun qui semble être à la base de ces recherches du promoteur de la méthode géométrique pour mesurer l'intelligence de l'homme.

---

37 — C. H. von Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des Estampes,* III, Leipzig, 1789, p. 422.
38 — A. Blum, *La Caricature révolutionnaire,* Paris, s. d., n° 554, pl. p. 180.
39 — B. N., coll. Hénin, CXXIX, 11383.
40 — J. Grand-Carteret, *Les Mœurs et la Caricature en France,* Paris, 1888, p. 124.

Les conférences que le naturaliste hollandais a données en 1774 et 1778 à l'Académie de Dessin d'Amsterdam reprennent les sujets des communications faites par le premier peintre de Louis XIV à l'Académie parisienne en 1671 et en 1678 :

> *Le moyen de représenter d'une manière sûre les diverses passions qui se manifestent sur le visage et l'étonnante conformité qui existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et l'homme*[41].

Le premier discours commence par un hommage à son prédécesseur :

> *Personne n'a traité cette matière avec plus de méthode que Charles Le Brun, et l'on peut dire à sa gloire que tous les peuples ont adopté non seulement ses préceptes, mais ses dessins mêmes.*

Pour la mimique, Camper fait une réserve sur l'importance donnée au siège de l'âme. C'est dans l'action des muscles et des nerfs de la face qu'il faut chercher son mécanisme. Mais les recettes qu'il propose (neuf masques) n'apportent rien de particulièrement nouveau, tandis que sa démonstration morphologique sur les rapports entre les espèces en modifie radicalement les éléments.

L'homme est la plus parfaite des créatures, parce qu'il peut marcher debout et s'asseoir. Il est le seul à pouvoir se coucher sur le dos. Mais tous les êtres sont formés avec les mêmes parties et en vertu des mêmes principes. Les oiseaux et les poissons doivent être placés dans la classe des quadrupèdes, aussi bien que les chevaux et les éléphants. Les squelettes de l'homme, du chien, de l'aigle et du pingouin ont une frappante analogie entre des éléments correspondants. Dans sa diversité, le monde zoologique est un. Aussi l'anatomiste veut-il donner des procédés faciles et sûrs pour dessiner les animaux en les changeant, tel un Protée, les uns en les autres. Moyennant quelques traits, on peut métamorphoser une vache en une cigogne et la cigogne en une carpe.

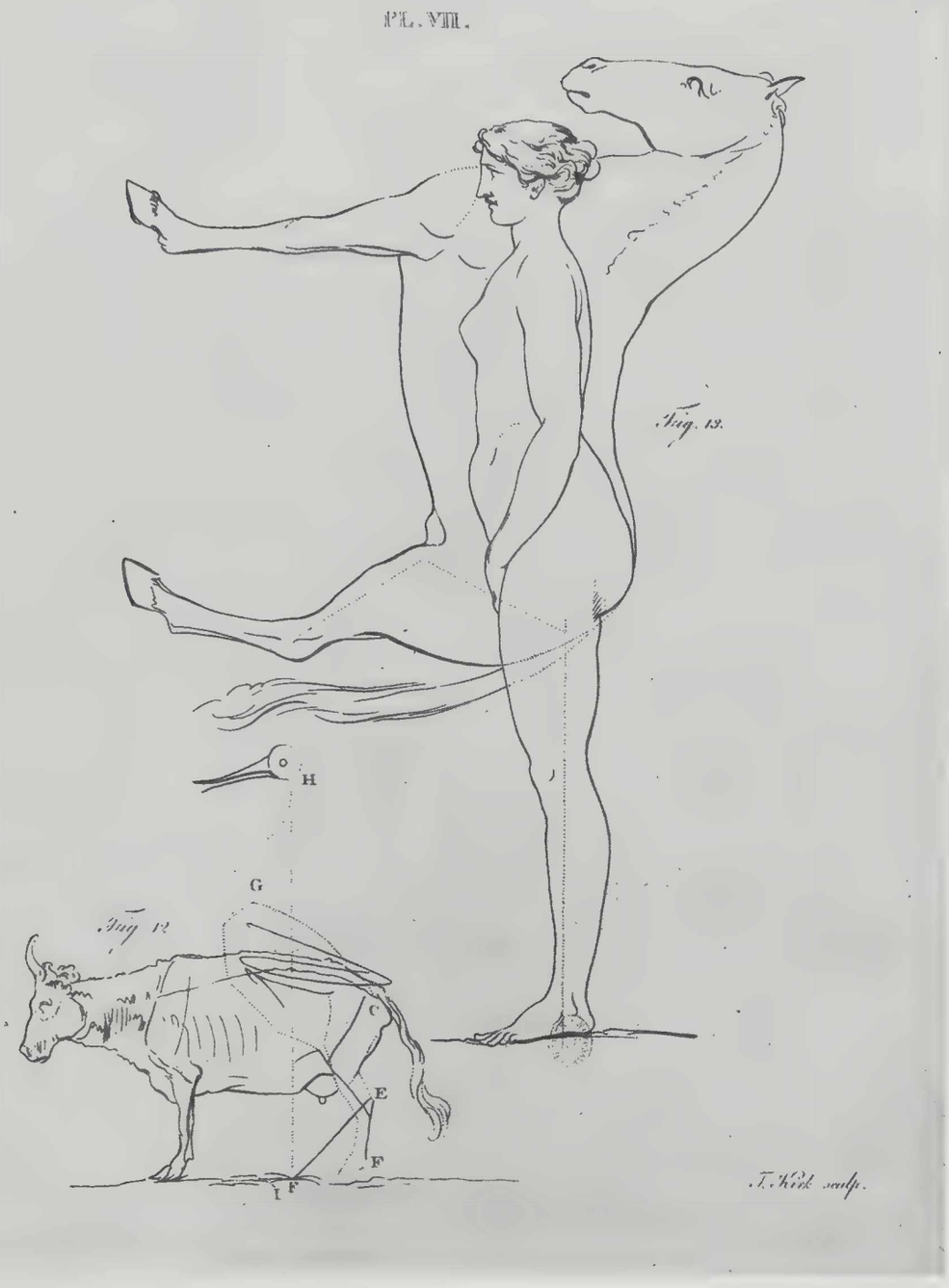
Le procédé est enseigné sur deux figures (fig. 26). Pour transformer la vache en oiseau, il faut dresser son tronc, des jambes de devant faire des ailes, allonger et amincir le cou. Un cheval cabré présente les modifications suivantes : les hanches se rapprochent, les jambes de devant pendent le long du corps, les cuisses et les jambes se trouvent dans le même axe vertical. Le dos perd sa convexité. Une bête dans cette position devrait avoir naturellement, comme l'homme, un cou moins long, une tête sphérique avec le nez proéminent et la mâchoire rentrée, des pieds plus courts. Il suffit de suivre les lois physiologiques en apportant les rectifications au dessin (il faut donner aussi cinq doigts aux pieds), et la métamorphose du quadrupède est accomplie. En terminant son exposé, conduit volontairement dans un esprit de paradoxe, Camper exprime lui-même la crainte de n'avoir pas réussi à fournir des règles convaincantes aux artistes, mais il espère leur avoir donné « *une idée élargie sur la marche que la nature semble s'être prescrite dans la création des animaux* », ce qui veut dire une mystérieuse et étroite affinité des êtres.

La théorie de l'angle facial, qui a fait la renommée du savant, précise ces conceptions[42]. L'homme rejoint la bête avec l'inclinaison progressive de la droite tirée du front jusqu'à la lèvre supérieure. Les premières constatations ont été faites sur les dessins des têtes juxtaposées sur le même plan. En inclinant la ligne faciale en avant, on obtenait une figure « *tenant de l'antique* », en lui donnant une pente en arrière, un nègre, « *et définitivement le profil d'un singe, d'un chien, d'une bécasse* ». Un simple glissement d'axe fait apparaître, tour à tour, des créatures diverses et les situe en même temps sur l'échelle évolutive.

---

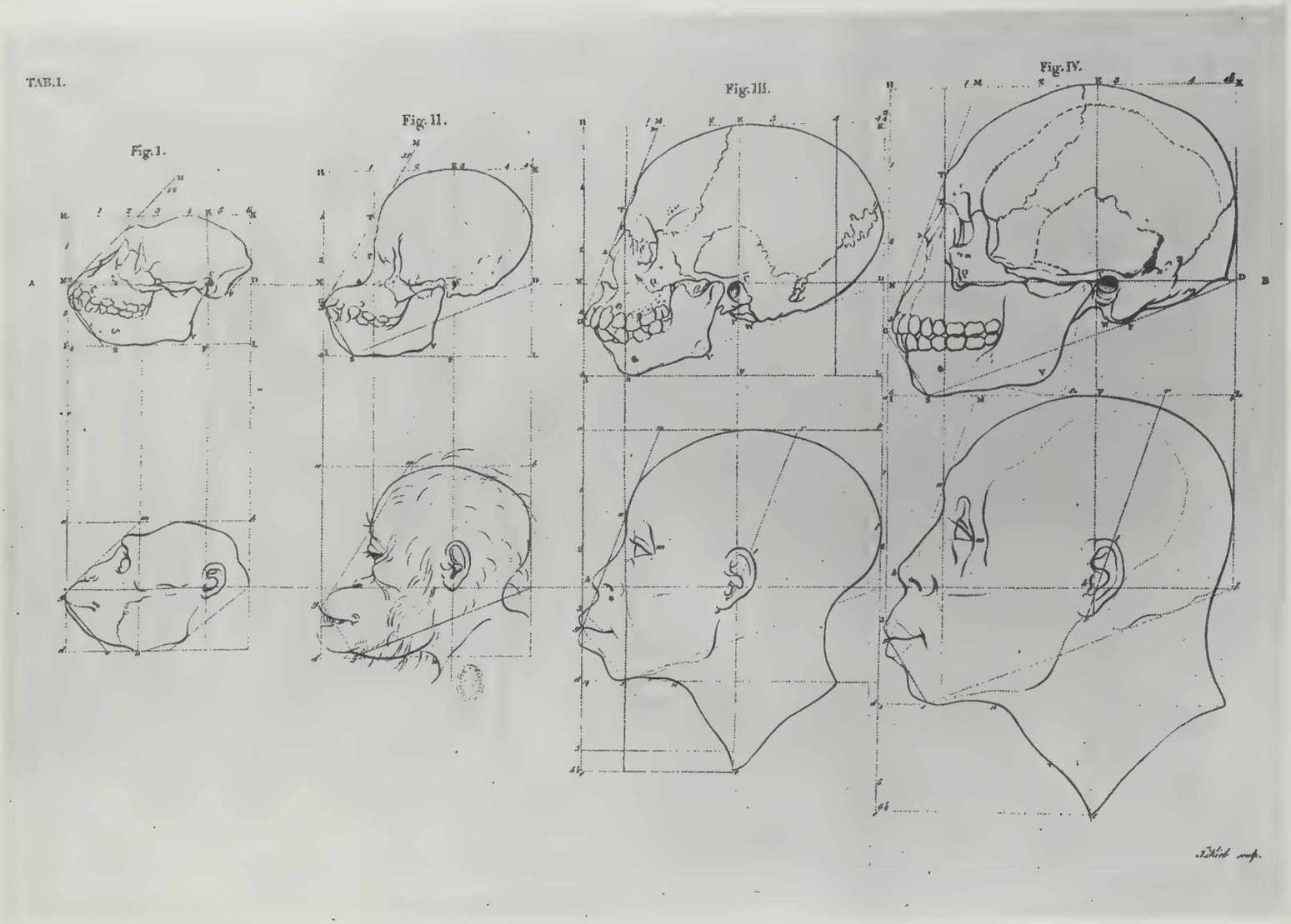
41 — P. Camper, *Discours prononcé à l'Académie de dessin sur le moyen de représenter d'une manière sûre les diverses passions... et sur l'étonnante conformité qui existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et l'homme et enfin du beau physique*, Utrecht, 1792.

42 — P. Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes de divers climats... On y a joint aussi une dissertation du même auteur sur la meilleure forme des souliers*, Utrecht et Paris, 1791 et 1792.



26 P. CAMPER, MÉTAMORPHOSE D'UNE VACHE EN OISEAU ET D'UN QUADRUPÈDE EN HUMAIN, 1791. PHOTO B.N.

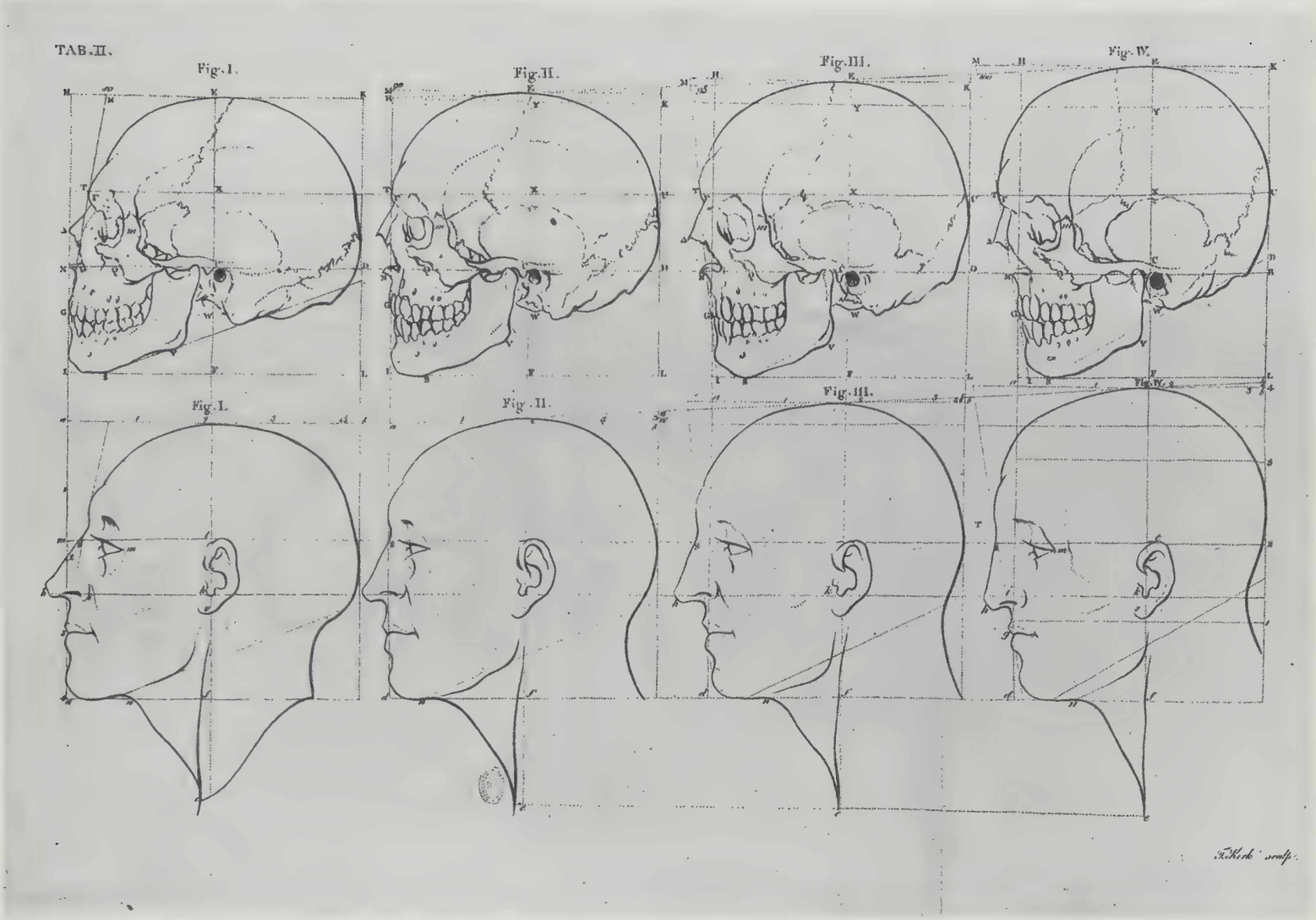
Le procédé géométrique reprend, somme toute, la tradition de Le Brun, qui opérait aussi avec des angles, mais en en renouvelant les données et en y rajoutant la notion du degré d'un développement spirituel et physique. Avant de formuler ces conclusions, Camper a fait une somme d'observations sur les cadavres qu'il disséquait, en sa qualité de professeur d'anatomie, à Amsterdam, sur les crânes qu'il recevait des côtes d'Afrique et de l'Asie et sur la glyptique gréco-romaine. En ce qui concerne les figures antiques, les matériaux étaient choisis avec circonspection. La plupart des gravures d'après les gemmes étaient suspectes à cause du *« goût gothique »*. Les dessins de Montfaucon ne donnaient pas non plus satisfaction, et il fallait se méfier de Dürer, qui, bien qu'un habile homme, a jeté les germes d'un mauvais goût, lequel a, dans la suite, corrompu toute l'Europe sans même exclure l'Italie. Ce sont les excellents ouvrages de Winckelmann qui fournissaient le plus d'idées et des reproductions valables.



27 P. CAMPER, TRANSITION DE L'ANGLE FACIAL, DU SINGE À QUEUE JUSQU'À APOLLON, 1791. PHOTOS B.N.

Un appareil spécial, constitué par un plan horizontal et un châssis avec des fils tendus, a été combiné pour prendre les mesures et établir le plus exactement possible les axes des têtes — dont on a fait un très grand nombre de dessins. Il résulta de cette enquête que l'angle facial passe de 42 degrés chez un singe à queue et de 58 chez un orang-outan, à 70 chez un jeune nègre et un kalmouk, à 80-90 chez un Européen, à 90 dans la glyptique romaine, et jusqu'à 100 degrés chez les Grecs anciens. Au-delà de cette limite, la tête devient difforme. Deux planches (fig. 27) illustrent cette succession de profils et de faces d'une créature simiesque jusqu'à Apollon, dont on a même restitué le crâne. Tout en établissant lui-même une barrière entre la bête et l'homme dans une dissertation[43] où il réfute les théories courantes d'après lesquelles le nègre serait issu d'un blanc et d'un orang-outan, Camper projette un film où leurs images se rejoignent par étapes. Le travail, qui a fait date dans l'anthropologie, n'a paru qu'en 1791, après la mort de son auteur, mais il a fait l'objet de communications aux Académies d'Amsterdam en 1770 et de Paris en 1778.

43 — P. Camper, *Naturgeschichte des Orang-utangs und einiger anderen Affenarten*, Dusseldorf, 1782.



Mais, entre-temps, un autre érudit, plus jeune de vingt ans, a commencé à faire paraître des livres importants sur la physiognomonie. Lavater (1741-1801), théologien et poète suisse, a abordé le sujet en 1772, à une séance de la Société des Sciences Naturelles de Zurich. La publication de sa communication suscita une large discussion, d'où sont sortis les quatre livres des *Physiognomische Fragmente*, en allemand d'abord (1775-1778)[44], puis en version française, complétée et refondue, l'une à La Haye (1781-1803)[45], l'autre à Paris (1806-1809)[46], en dix volumes, par les soins de Moreau de la Sarthe. L'ouvrage est une encyclopédie à la fois des théories sur la question et du portrait dans l'art avec une galerie des personnages historiques, exécutée par les artistes de tous les temps, parmi lesquels Raphaël, Michel-Ange, Holbein, Rembrandt, Poussin, Hogarth... Deux hommes illustres, Chodowiecki et Gœthe, ont étroitement collaboré à cette œuvre. Chodowiecki

44 — J.-G. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Leipzig et Winterthur, 1775-1778.
45 — J.-G. Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, La Haye, 1781-1803.
46 — J.-G. Lavater, *L'Art de connaître les hommes*, Paris, 1806-1809.

exécutait l'illustration, tandis que Gœthe suivait de près l'enquête[47]. Cent trente-deux lettres échangées, de 1773 à 1792, sur ce sujet ont été publiées par Funk[48]. Selon l'aveu de Lavater, des parties entières de ses fragments ont été écrites par le poète, qui lui a même fait des dessins.

Dans l'immense matière hétéroclite qui s'étendait à toutes les branches de la doctrine, le caractère des passions, l'expression de divers âges, la physiognomonie idéale, la physiognomonie de la beauté, de la maladie, du tempérament..., le côté animal fut d'abord négligé. On ne le retrouve qu'à partir du second volume en allemand (1776) et dans les deux suivants. Dans l'édition française de La Haye, tous les essais zoologiques sont regroupés dans le neuvième *Fragment* du volume II (1783).

Les théories de Porta sont mentionnées par Lavater, avec des commentaires désobligeants, mais la critique porte moins sur le fond que sur le choix de ses exemples, qui multiplient les cas douteux, en laissant échapper les ressemblances les plus frappantes. Le singe, le cheval et l'éléphant sont mal représentés dans son traité, et, cependant, ce sont les animaux qui ont le plus de relation avec l'espèce humaine. Rien n'est plus vrai que la proposition identifiant les caractères et les formes, mais l'analyse doit être plus serrée et il faut se méfier de l'imagination. Dans les *Fragments* allemands, les illustrations — parmi lesquelles Socrate-cerf — sont empruntées à la *Physiognomonie humaine*, dans l'édition française, à Le Brun hommes-taureaux), sans doute d'après le *Livre de Pourtraiture*, gravé par Simonneau.

C'est la physiognomonie des bêtes qui constitue le principal objet de ces chapitres, mais son étude est faite avec les procédés et les critères élaborés pour les humains : les expressions des têtes et des crânes d'animaux sont décrites d'une façon analogue. La bêtise est apparente chez le poisson, dans la bouche et son rapport avec l'œil. Le regard du cheval a quelque chose de faux. L'arc de l'os de son nez possède l'indice de la méchanceté, la mâchoire, de la paresse. La quantité et la grosseur des os de l'éléphant révèlent la violence du caractère. Leurs formes arrondies indiquent la finesse, la masse de chair, la mollesse ; la largeur et l'arc du front, une mémoire forte. Le lion a un *« visage »* avec un front pareil à celui de notre espèce. Les éléments sont renversés. Il ne s'agit plus de signes de la bête. L'image de l'homme se superpose à la faune et en révèle le caractère, même par le contraste, par exemple, pour le singe, qui nous est pourtant le plus proche :

> *Retrouve-t-on dans le singe cette majesté qui brille sur le front de l'homme, lorsque ses cheveux sont couchés en arrière ?...*

s'exclame Lavater au cours de sa démonstration.

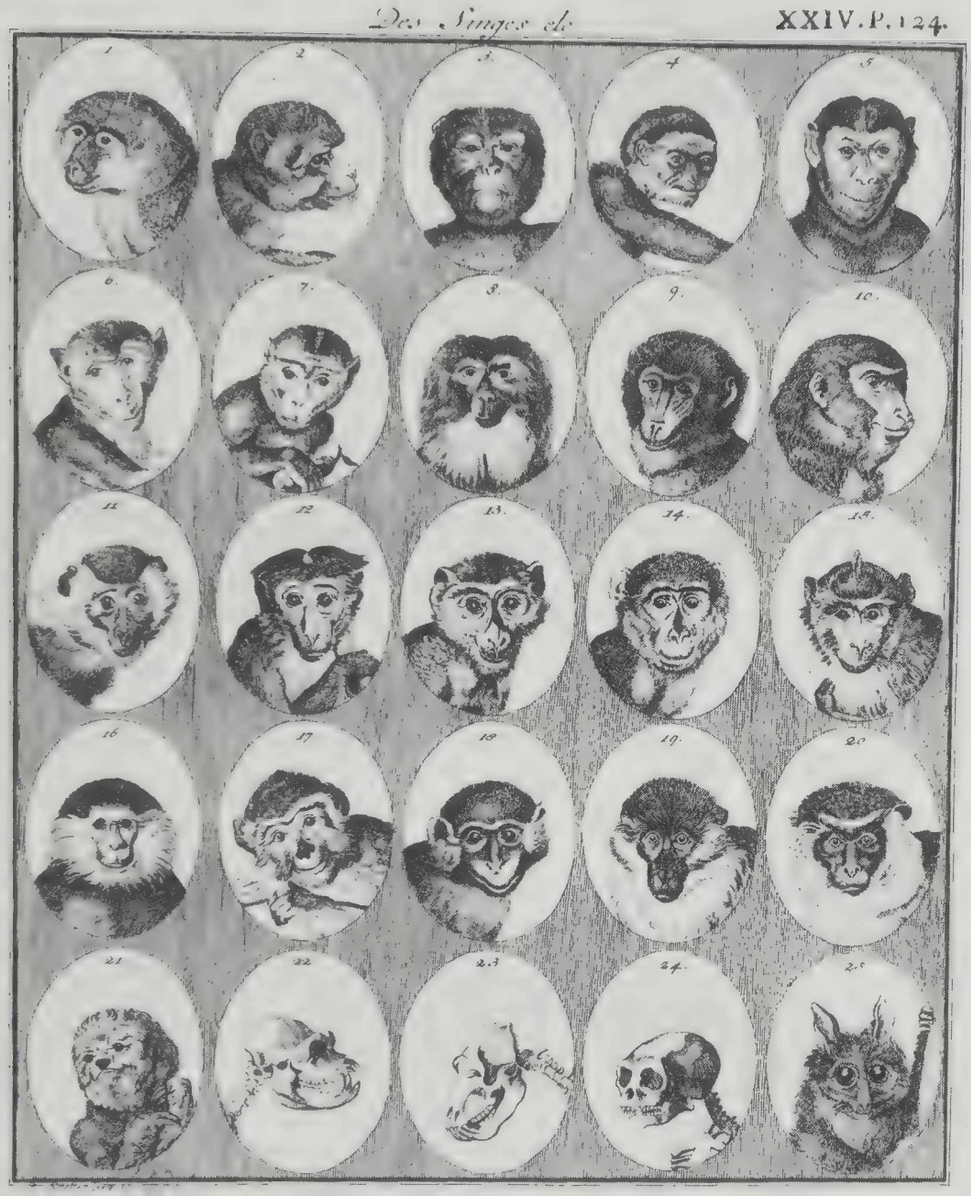
> *Où trouverez-vous ces sourcils dessinés avec tant d'art ? leur jeu, dans lequel Le Brun trouvait l'expression de toutes les passions, et qui indiquent en effet bien plus que tout ce que Le Brun croyait y apercevoir ?*

Les vingt-cinq figures simiesques (fig. 28) dessinées avec esprit, comme pour illustrer une fable, qui accompagnent ce texte, prennent un accent profondément humain, précisément lorsqu'on les compare à cette évocation de l'être supérieur.

Les formes sont toutes interprétées en fonction des notions familières. Aussi le physiognomoniste est-il embarrassé lorsqu'il se trouve en face d'une anatomie qui n'entre pas dans l'une de ses catégories courantes, comme l'oreille d'éléphant, une oreille large, unie, flexible, molle, qui est probablement d'une grande signification, mais impossible à connaître.

---

47 — L. Hirzel, *Gœthes Anteil an Lavaters Physiognomik, N. Reich*, 1878, p. 597-611 et E. von der Hellen, *Gœthes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten*, Francfort-sur-le-Main, 1888.
48 — H. Funk, *Gœthe und Lavater, Schriften der Gœthe Gesellschaft*, 16, Weimar, 1901.



28 J.-G. LAVATER, PHYSIOGNOMONIE DU SINGE, ÉD. 1783. PHOTO B.N.

Ce développement de la zoologie par un auteur d'abord indifférent à la matière a paru surprenant, et l'on s'est demandé d'où lui est venue l'idée de l'introduire dans son œuvre. L'éclaircissement a été donné par Gœthe. A la question qui lui était posée, en 1829, par Eckermann : « *Est-ce que Lavater avait dans ses recherches une orientation vers la nature ?* » l'écrivain a répondu :

> *Certainement non, sa direction ne conduisait que vers les mœurs et les aspects religieux. Ce qui est, dans la* Physiognomonie *de Lavater, sur les crânes des animaux, est de moi.*

Le chapitre, le premier à introduire le système dans les *Fragments*, a été donné au moment où le deuxième volume était déjà sous presse. C'est également Gœthe qui signala à son ami la *Physionomie* d'Aristote, en soulevant l'ensemble des problèmes.

Le texte sur les crânes[49] contient les éléments de la méthode suivie dans tous les autres cas. Le squelette est un schéma des formes extérieures, qui en résume les données avec sécheresse et concision. Les signes sont dépouillés et se découvrent brutalement. C'est presque une caricature, mais dans un monde transfiguré. Avec leurs mâchoires, leurs dents, leurs orbites creuses, ces têtes ont une puissance expressive à la fois surnaturelle et vraie, et elles révèlent un dessous de la vie. En opérant ses analyses, Gœthe procède comme un ostéologue, tout en scrutant les marques de l'esprit. La chute du crâne du chien depuis l'os de l'œil indique, pour lui, l'asservissement au pouvoir des sens. Chez le loup, la mâchoire inférieure porte l'empreinte de la dureté, tandis que chez l'hyène, qui en diffère par le derrière de la tête, le nœud qui la termine signifie le plus haut degré d'opiniâtreté et d'inflexibilité. Les longues dents du castor, qui se touchent en forme d'arc, trahissent la bonté et la faiblesse. En ce qui concerne l'éléphant, le sommet, le front et l'occiput de sa boîte crânienne sont l'image même de la prudence, de la compréhension, de l'intelligence, de l'énergie et de la délicatesse (fig. 29). Nous avons vu que Lavater a nuancé ces conclusions.

Ce sont des hallucinations. L'introduction à ce chapitre oppose les hommes aux animaux, en reprenant la vieille idée du microcosme. Le crâne humain repose sur la colonne vertébrale comme un dôme sur un pilier, et il reflète le ciel, tandis que chez la bête, la tête pend, et son cerveau n'est que le prolongement de la moelle épinière, dont l'étendue est limitée aux besoins des esprits vitaux. Mais les ossements des quadrupèdes sont déchiffrés par le poète conformément aux signes anthropomorphes. Par l'âpreté de ses effets, par son côté philosophique et littéraire, la vision contient déjà les germes de l'expressionnisme germanique moderne.

Cette extension, ce renversement de la méthode se retrouvent chez Tischbein, qui séjourna chez Lavater à Zurich, de 1781 à 1782, et qui a voyagé en Italie en compagnie de Goethe (1787). Ses théories « *Natur und Meinung* » confèrent aux animaux le tempérament des hommes (sanguin, à ceux qui se nourrissent de plantes, colérique, aux carnivores)[50], et la physiognomonie des bêtes qu'il publia en 1795, à Naples, est entièrement marquée par ces considérations[51].

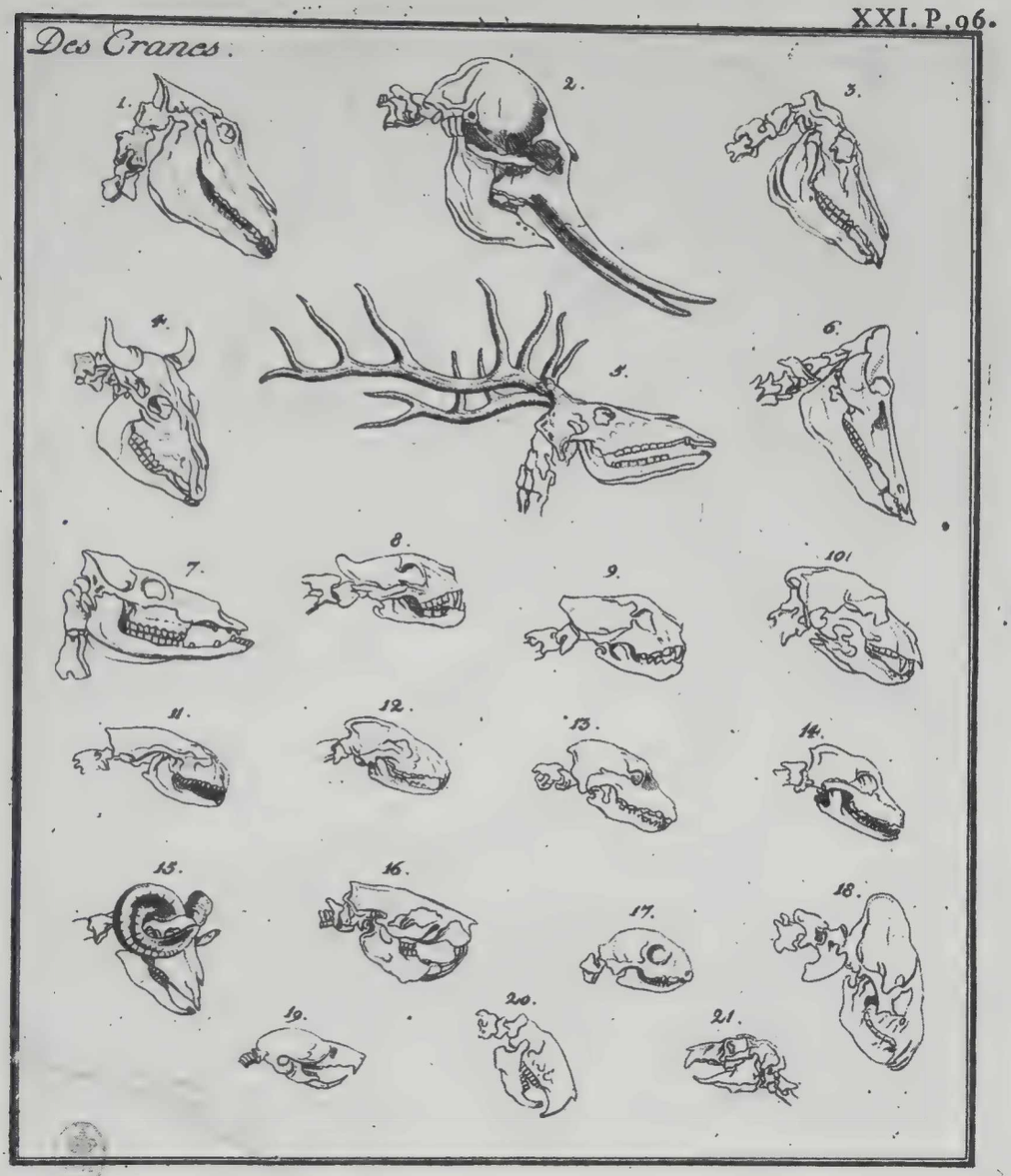
Après avoir traité séparément, mais sur le même plan et en utilisant les mêmes systèmes d'analyse, la physiognomonie des hommes et la physiognomonie des animaux, Lavater finit par faire état d'une théorie évolutive. Le dernier volume posthume (français, 1803) montre les changements successifs des espèces, analogues au tableau de Camper. L'auteur prétend qu'il en a eu l'idée avant que la dissertation du savant hollandais lui soit parvenue, et qu'il est plus exact : élever la ligne faciale jusqu'à 90 degrés est une erreur, les plus belles têtes européennes ne dépassant pas 80. Les dieux et les héros antiques, qui atteignent 100 degrés, ne sont

---

49 — Le chapitre sur les crânes d'animaux figure dans *Gœthes Werke*, XXXIV, 2, *Naturwissenschaftliche Schriften*, éd. R. Steiner, Berlin, s. d., p. 69-72.

50 — J. H. Tischbein, *Aus meinen Leben*, Brunschwick, 1861, p. XXI.

51 — J. H. Tischbein, *Têtes de différents animaux, dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leur caractère*, Naples, 1795, 2 vol. gr. fol.



29 GOETHE-LAVATER, PHYSIOGNOMONIE DES CRÂNES D'ANIMAUX, ÉD. 1783. PHOTO B.N.

pas naturellement beaux ni humainement vrais. Et il propose sa propre échelle de l'angle facial, qu'il nomme *« la ligne d'animalité »*, où l'on voit un développement qui aboutit aussi à Apollon mais en partant, non pas du singe, mais d'une grenouille, et passant, non pas par huit, mais par vingt-quatre stades (fig. 30). Les créatures qui se succèdent après la première figure du batracien, *« image bouffie de la nature la plus ignoble et la plus bestiale »*, jusqu'au milieu de cette évolution, subissent une humanisation progressive. Ce sont des monstres fantastiques, d'où se dégagent lentement le nez, le front et le menton, et où la bouche et les yeux deviennent plus petits. *« La grenouille, plus avisée »* (n° 3), *« le premier degré de non-brutalité »* (n° 10), *« le premier échelon du caractère humain à 60 degrés »* (n° 12) relèvent de l'imagination pure. Puis viennent *« le mélange de l'imbécillité et de la bonté »* (n° 14), les têtes du soixante-dixième degré, qui rejoignent la dignité et la raison avec la perfection atteinte au n° 22. Dans leur recherche de la beauté, les profils grecs (n°s 23 et 24) transgressent la norme. Leur front est bête, et l'œil inexpressif. La bête infâme, le dieu antique, les hommes de toutes catégories et les prodiges hybrides se trouvent inclus dans un même groupe. C'est une constante métamorphose à l'intérieur des mêmes données et en fonction de la même ligne. Il ne s'agit plus, comme chez Camper, d'une rigoureuse démonstration sur les épures de la vie. L'évolution est déroulée comme un caprice, avec des êtres inventés, mais elle contient le même kaléidoscope des formes humaines et animales. Gilbert Lascaut[52] s'est demandé s'il n'y avait pas un souvenir inconscient ou conscient du mythe de Latone, mère d'Apollon, faisant métamorphoser en grenouilles les paysans lyciens qui lui manquaient de considération.

La planche de Lavater a fortement frappé certains esprits sensibles à ces jeux de paradoxes. Dans son article sur les caricaturistes Baudelaire[53] écrit encore :

> *On a fait des expériences sur la tête de Jésus et sur celle d'Apollon et je crois qu'on est parvenu à ramener l'un des deux à la ressemblance d'un crapaud.*

Il est certain que le poète des *Fleurs du Mal* s'était intéressé à ces reproductions graduées de l'inférieur et du parfait dans le même corps.

Les études anthropomorphes et zoomorphes ne s'arrêtent pas à ces spéculations. A Lavater succède le docteur Gall (1758-1828), qui crée une nouvelle branche scientifique, la phrénologie, dont le système consiste à reconnaître les aptitudes des hommes et des bêtes dans la configuration du crâne, le moule du cerveau[54]. Au lieu d'une glande unique, servant de siège à l'âme entière, comme chez Descartes, il y a vingt-sept organes (leur nombre s'accroît ensuite jusqu'à trente-sept), correspondant chacun à l'une de ses multiples facultés. Le cerveau et l'âme sont divisés en des dizaines de pièces. Pour les localiser, le médecin a étudié des boîtes crâniennes innombrables, et il parvint à établir une topographie détaillée des caractères et des passions. Ainsi l'organe de la bonté a été décelé dans une protubérance allongée de l'os frontal, accusée chez Marc-Aurèle, Antonin, saint Vincent de Paul, Henri IV. Les animaux l'ont au même endroit. Les chevaux avec cette région élevée sont doux, dociles et bons. Ils sont vicieux et disposés à mordre si elle est enfoncée. Il ne s'agit plus d'une expression pareille à une mimique, comme dans l'étude de Gœthe. L'ostéologue opère avec des formes pures, mais il parvient au même résultat. Les écuries et les prisons, la tête des assassins décapités, les moulages sur les cadavres, parmi lesquels celui de Kant, les portraits anciens, tout fournissait des matériaux pour ces observations. Le docteur Gall vivait avec les têtes et les crânes, en déchiffrant sur leur surface les mondes qu'ils renfermaient. Logées dans des régions

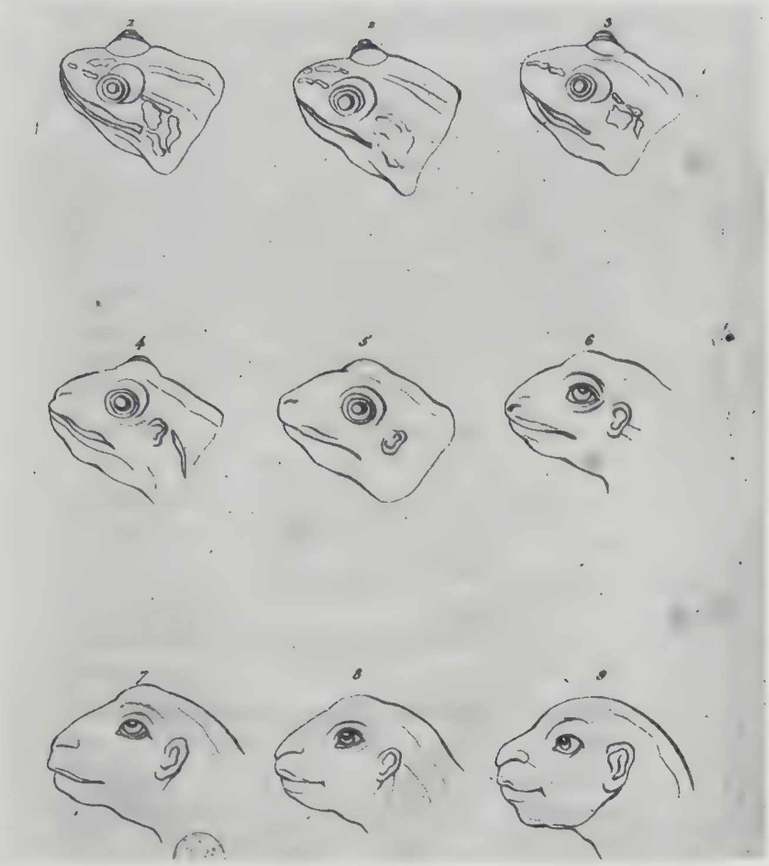
---

52 — G. Lascaut, *Écrits timides sur le visible*, Paris, 1979, p. 346, voir Ovide, *Métamorphoses*, I, VI, v. 313 et s.

53 — Le passage a été reproduit par J. Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Paris, 1932, chap. I, *La Physiognomonie*, p. 16.

54 — F.-J. Gall, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leur tête*, Paris, 1818.

a



b

30 J.-G. LAVATER, « DE LA GRENOUILLE À APOLLON », ÉD. 1803. PHOTOS B.N.

c

nettement délimitées, toutes les facultés, toutes les inclinations, l'amour, la vanité, l'orgueil, la ruse, le penchant au meurtre, le sens des mots, se lisent dans leur relief. L'image morale est comme enregistrée dans la disposition des bosses, des cavités, des plans de la boîte osseuse.

Les rapprochements avec la faune sont à la base de la méthode. En tant qu'animal, l'homme ne doit pas être isolé du reste du monde vivant. La différence consiste surtout dans la complexité des organes et dans le degré de leur puissance. La topographie est analogue, et leur action est identique. Le fonctionnement d'une glande ne s'exerce pas seulement dans le domaine moral. Il provoque aussi des réactions physiques qui se traduisent par le geste. Cette *« pantomime »* est commandée par l'emplacement du moteur : lorsque son siège se trouve dans les régions inférieures du cerveau, la tête et tout le corps s'abaissent ; ils se redressent lorsque ce lieu est élevé ; les organes jumeaux produisent des mouvements symétriques.

Pour établir cette règle, le phrénologue a observé les réactions spontanées de tous les êtres, et il trouva des similitudes singulières, par exemple, pour l'expression de l'attachement, dont l'organe se situant dans la région occipitale, fait incliner, lors d'une action énergique, la tête en arrière et de côté. Or *« dans la* Madone au Lapin, *de Raphaël, Marie applique cette région de la tête contre la région correspondante de la tête de l'Enfant »*, tandis que les chats qui témoignent leur affection détournent leur tête latéralement de haut en bas et frottent doucement l'organe contre la personne qu'ils caressent. L'organe de la circonspection, qui est logé dans les pariétaux, fait mouvoir la tête à la fois en rond et en arrière, d'une même façon chez l'homme, chez l'écureuil, chez le lièvre et chez les oiseaux circonspects, comme le pivert. Placé dans les tempes, l'organe des arts fait tourner la tête, alternativement dans les deux sens, comme le font les oiseaux qui considèrent un objet et les chiens qui guettent. La modiste, qui regarde un chapeau terminé, fait un geste analogue en rapprochant son œuvre tantôt de l'organe droit tantôt de l'organe gauche. Piranèse, représenté sur son tombeau, réfléchissant sur son art, est en train d'exécuter le même mouvement. La pantomime des hommes et des bêtes relève d'une même physiologie et elle s'exprime par les mêmes signes.

Dans leur diversité de conceptions et de méthodes, Camper, Lavater, Gall, ne font que ranimer et développer le sentiment ancien d'une étroite communauté des formes, des caractères, des facultés et des passions de la nature animée. La vieille pensée occulte qui a grandi autour de l'homme se renouvelle dans les recherches positives, mais sans trahir son esprit. La science de l'inconnu se heurte toujours à l'insoluble. Plus elle raffine, plus elle épure ses notions ; plus elle s'efforce de se baser sur des données solides, plus elle s'égare dans les fictions. C'est cette teneur scientifique, avec son appareil de coupes anatomiques, de diagrammes, de planches, de termes techniques, qui est à l'origine du prodigieux succès de ces dissertations. Aux yeux des romantiques, les trois savants étaient des Faust du phénomène humain. Leur renommée est mondiale, et leurs doctrines sont à la mode dans les milieux les plus divers. Les œuvres de Camper paraissent à Paris en 1803, à Londres en 1821. L'action de la pensée de Lavater, en France, a été particulièrement profonde. La maison du poète alsacien Pfeffer, où se réunissaient les écrivains du *Sturm und Drang*, et les vicissitudes de la Révolution, qui multiplient certains contacts des émigrés avec le pasteur de Zurich, y ont beaucoup contribué[55]. A l'édition parisienne des *Fragments*, de 1806-1809, en succède une autre en 1820, précédée de deux années par les derniers volumes de Gall. Celui-ci s'installe à Paris dès 1808, et y recueille des adeptes.

Quelles que soient les réactions devant leur savoir et la nature de leurs études, ces érudits apparaissent comme des figures exceptionnelles, *« un des plus singuliers personnages du siècle »*, dit Mirabeau (1786)[56] de Lavater, qu'il traite de magicien et de dévot, un composé bizarre de démence et d'esprit, d'ignorance et d'instruction, associé à Cagliostro.

---

55 — G. Finsler, *Lavaters Beziehungen zu Paris in den Revolutionsjahren 1789-1795*, Zurich, 1898.
56 — *Lettre du comte de Mirabeau à M... sur M.M. Cagliostro et Lavater*, Berlin, 1786.

III INGRES, *PORTRAIT DE MADEMOISELLE RIVIÈRE.*
PARIS, LOUVRE. PHOTO FLAMMARION.

> *Il y a une sorte d'hommes,* apprend-on dans un ouvrage de vulgarisation (1836)[57], *qui a le privilège de plonger dans les mystères ineffables de la pensée, de se baigner au sein des essences infinies et éternelles. Enveloppés dans le fini du corps et dans le terme du temps, ils brisent la forme (...), ils ont le don de la seconde vue.*

Ce sont Pythagore, Platon, saint Jean de l'Apocalypse, Dante, Swedenborg, Hoffmann... Lavater en est, tandis que Gall incarne le génie qui renouvela la vie scientifique de l'Europe. La démesure de ces jugements traduit, sinon l'exacte portée, du moins les remous et les élans suscités par leurs travaux.

L'image de l'homme, telle qu'elle s'est refaite à cette époque dans ses recherches de la réalité, ne pouvait pas ne pas être touchée par l'anthropologie moderne. Il est même rare dans l'histoire des formes que les rapports entre la vision poétique et les doctrines scientifiques soient tellement étroits. Cela est aussi vrai pour la littérature que pour l'art.

On sait combien Balzac s'est intéressé à la physiognomonie et à la phrénologie[58]. Il les mentionne à toutes les occasions :

> *La* Physiognomonie, *de Lavater, a créé une véritable science qui a enfin pris place parmi les connaissances humaines. Gall est venu, par sa belle théorie du crâne, achever et compléter le système du Suisse et donner de la solidité à ses fines et lumineuses observations,*

déclare l'auteur de *La Comédie humaine* dans *La Physiologie du Mariage* (préoriginale c. 1824), et il se sert souvent de leur méthode pour décrire ses héros. La mise en scène balzacienne implique une analyse physiognomonique, généralement lors de la présentation des personnages. Ce sont souvent des pages entières, énumérant les signes extérieurs des caractères et des passions, où l'on retrouve aussi les animaux.

Avec son large nez, ses narines aplaties, sa bouche démesurée, le vieillard du *Centenaire* (1822) offre une ressemblance avec le taureau. La physiognomonie du guérisseur mystérieux, doué d'une grande puissance et disposant des pouvoirs magnétiques, est celle du lion (*Ursule Mirouet,* 1841). Le comte Adam a l'air d'une chèvre (*La Fausse Maîtresse,* 1842). La physionomie oursine se reconnaît dans le père Séchard (*Les Illusions perdues,* 1837). Le duc a une bizarre ressemblance avec le chien (*Massemilla Doni,* 1839), Bongrand, avec le renard *(Ursule Mirouet),* Céleste, avec la souris *(Les Petits Bourgeois).* Il y a des nez pareils au bec du corbeau (Moreau, dans *Un Début dans la vie,* 1842), ou courbés comme celui d'un aigle (M. d'Hausterre, dans *Une Ténébreuse Affaire,* 1841), des yeux de chat (Boniface Cointet, *Les Illusions perdues*), des yeux d'oiseau de proie (*Le Vicaire des Ardennes,* 1822), des yeux de chèvre (Goupil, *Ursule Mirouet*). Il ne s'agit pas d'images spontanées. La théorie de l'homme marqué du signe de la bête se réaffirme dans ces exemples. Balzac, lui-même, insiste sur ce point, en précisant, dans *La Recherche de l'absolu* (1834), que la figure de Balthazar Claes, comparable à la tête du cheval, pourrait donner une preuve de plus au *« système scientifique qui attribue à chaque visage humain une ressemblance avec la face d'un animal ».* Cette face chevaline porte, par ailleurs, sur son large front des protubérances dans lesquelles Gall a mis les mondes poétiques.

La physiognomonie de l'écrivain ne se contente donc pas d'une rigoureuse application des procédés les plus récents de l'anthropologie. Elle ressuscite en même temps les songes et les spéculations d'un autre âge. *« Le système scientifique »,* dont la loi est évoquée, n'est pas conforme aux conceptions évoluées depuis Camper, et il relève de cycles antérieurs. C'est un retour vers les notions et vers les formes primitives, mais ce retour même est dû à un facteur du moment.

---

57 — T. Thoré, *Dictionnaire de Phrénologie et de Physiognomonie à l'usage des artistes,* Paris, 1836.

58 — Voir F. Baldensperger, *Études d'Histoire littéraire,* Paris, 1910, p. 51-91, *Les théories de Lavater dans la littérature française ;* G. M. Fess, *The Correspondence of physical and material factors with character in Balzac,* Philadelphie, 1924 ; J. Lethève, *Balzac et la phrénologie, Esculape,* mars 1951, p. 55-62. Pour l'action de Lavater sur Balzac en général, voir A. Prioult, *Balzac avant la Comédie Humaine,* Paris, 1936 et M. Bardèche, *Balzac romancier,* Paris, 1940.

La publication de Lavater par Moreau de la Sarthe (1806-1809) ne contient pas seulement l'œuvre du physionomiste suisse. L'ouvrage est complété par l'exposé de théories modernes (Camper, Gall) et anciennes, et ces dernières, distribuées dans l'ordre suivant, y prennent une extension particulière. Après *la ligne de l'animalité* et *la physiognomonie des animaux,* vient le chapitre sur *les rapports de la physiognomonie de l'homme avec les animaux.* Il est très réservé en ce qui concerne Porta, et les figures des hommes-taureaux, par Le Brun-Simonneau, de l'édition de 1783 (La Haye), qui l'accompagnent, sont décrites comme une caricature où l'œil est grossièrement exagéré et s'accorde mal avec une bouche trop humaine. C'est alors que se produit un phénomène inattendu : la note de l'éditeur prend la défense de l'érudit napolitain, *« ordinairement si ingénieux »,* en ne lui reprochant que d'avoir négligé le chien, l'animal pourtant le plus aimable et le plus essentiel de la société. Et ce sont précisément ces deux auteurs si mal traités par Lavater qui constituent ensuite la principale partie du livre (volume IX, 1807). On y retrouve toutes les versions de la *Physiognomonie* du premier peintre de Louis XIV, la version abrégée (Testelin) et la version Nivelon-Morel d'Arleux, parue moins d'un an auparavant, en 1806, la série entière de ses dessins (y compris les hommes-taureaux), accompagnée d'extraits de Porta avec les références aux classiques (Aristote, Adamantios, Polémon, Albert le Grand, Rhazès), relatifs à chaque type, enfin toute la dernière partie de la *Physiognomonie humaine*[59]. L'ensemble se présente comme une synthèse et une revalorisation des fonds anciens et se répand maintenant avec les conceptions et les pratiques avancées. Le dernier réveil de ces systèmes prend corps dans les ouvrages mêmes qui les avaient dépassées, mais tout en reprenant les mêmes données et tout en ressentant les mêmes inquiétudes.

Le traité a été réédité en 1820 et nous savons aussi que Balzac avait acheté et fait relier *« un superbe Lavater »* en 1822, qui était certainement de cette dernière édition. Ses descriptions des hommes aux masques animalisés concordent d'ailleurs étrangement avec les têtes qui y figurent.

> Claes... *son nez, sans doute parfait autrefois, s'était allongé, et les narines semblaient s'ouvrir graduellement de plus en plus. Sa bouche pleine de grâce était resserrée entre le nez et un menton court brusquement relevé, la forme de sa figure était cependant longue et ovale...*

C'est l'homme-cheval de Le Brun (fig. 31). Le nez épais et aplati, la bouche énorme du vieillard du *Centenaire* correspondent aussi exactement à l'homme-taureau de la série de ses dessins. La fulgurante image du sorcier, dont *« les traits singulièrement contournés ont un aspect terrible et foudroyant »,* évoque l'homme-lion au visage tourmenté, à la crinière de flamme, aux yeux de bête sauvage, tel qu'il est représenté dans le recueil (fig. 32). Il n'y a pas de doute, en combinant sa galerie de portraits, Balzac a souvent feuilleté *L'Art de connaître les hommes,* qui lui offrait une collection de spécimens inépuisables, et il les a décrits tantôt avec des mots rapides et brusques, tantôt en n'épargnant aucun détail d'une analyse technique.

Si elle a pu se refléter dans la littérature, l'image de l'homme aux formes animales a une action d'autant plus forte sur l'imagerie. Il a été noté[60] que le portrait de Mademoiselle Rivière par Ingres avait *« le type d'une brebis, grands yeux brûlants sous l'arc superbe des sourcils, nous avertissant qu'il ne faudrait pas trop s'y fier »* (Pl. III).

Le traité de Grose, membre de la Société des Antiquaires de Londres et médiéviste renommé (il a écrit un important *Essai* sur l'architecture gothique), préconise ces relations pour la caricature, dès 1788[61]. L'archéologue signale à ce propos l'édition napolitaine de la *Humana physiognomia* de 1621 et les dessins de Hogarth, qui, dans sa *Porte de Calais,* a donné aux femmes des traits de poisson, et à l'*Hercule russe,* l'aspect d'un ours. Mais les croquis qu'il montre sont combinés selon

---

59 — Parmi d'autres publications de *Physiognomonies* de cette dernière période, signalons *Scriptores physiognomoniæ veteres,* Altenberg, 1780 et J. B. Porta, *Le Physionomiste ou l'observateur de l'homme avec des rapprochements sur la ressemblance de divers individus avec certains animaux,* Paris, 1808.

60 — Henri Lapauze, *Ingres, sa vie et son œuvre,* Paris, 1911, p. 52. Passage signalé par J.-F. Chevrier.

61 — F. Grose, *Rules of Drawing Caricatures,* Londres, 1788.

31 ET 32 CH. LE BRUN, HOMME-CHEVAL ET HOMME-LION, D'APRÈS L'ÉDITION DE LAVATER PAR MOREAU DE LA SARTHE, 1820. PHOTOS B.N.

sa propre méthode. « *L'idéal d'une tête de chien* » (extrême indifférence) se compose sur un cercle, « *l'idéal d'une tête de chat* » (malice raffinée, fourberie), sur un pentagone. La tradition géométrique, la tradition zoomorphique de la figure humaine s'unissent étrangement dans la recherche de déformations expressives. Le livre, qui est l'un des premiers ouvrages techniques sur le genre satirique, a eu une édition française en 1802[62], mais la doctrine se répandra en France, en relation directe avec les modes scientifiques et littéraires de l'époque.

62 — F. Grose, *Principes de caricature suivis d'un essai sur la peinture comique*, Paris, 1802.

Tout semble être un débordement de fantaisie dans le bestiaire humain qui se répand dans l'imagerie avec une force croissante après 1820-1830. Pourtant, à chaque instant il restitue des formes et des combinaisons précises. Les alphabets avec des personnages à têtes d'animaux (1836), de Michel Delaporte, qui s'est spécialisé aussi dans les diableries, sont précédés par une série de planches (1834)[63] reproduisant les figures de Le Brun, d'après les dernières éditions de Moreau de la Sarthe. *Le Traité physiologique de la ressemblance animale* (1839)[64], de F. Lehnert, animalier alsacien, donne une variante sur le même thème en regroupant les figures par trois et en les habillant selon la dernière mode (fig. 33). Grandville, dans

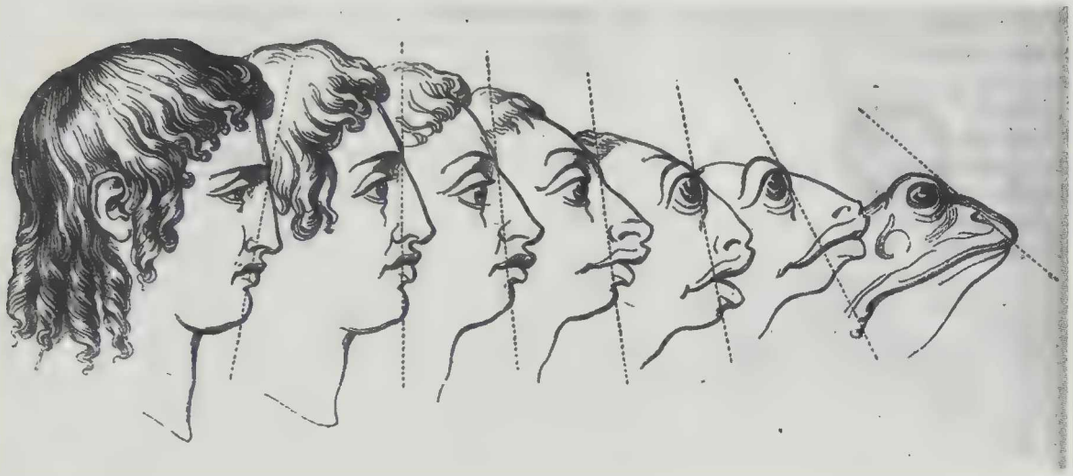
33 F. LEHNERT, « TRAITÉ PHYSIOLOGIQUE DE LA RESSEMBLANCE ANIMALE », 1839. PHOTO B.N.

34 J.-J. GRANDVILLE, « QUI SE RESSEMBLE S'ASSEMBLE », 1842. PHOTO B.N.

son *Animalomanie* (1836), rééditée en 1842[65], confronte méthodiquement les bêtes amies de l'homme, le chat, les chiens, la chèvre et les oiseaux avec leurs propriétaires, dont les visages accusent les mêmes traits (fig. 34). L'artiste reprend aussi la graduation de l'angle facial de Camper et de la ligne d'animalité de Lavater, en renversant l'évolution : *« l'homme descend vers la brute »* (1843)[66], et Apollon, vers la grenouille (1844) (fig. 35 et 36)[67]. La charge concerne moins la théorie évolutionniste que la valeur humaine. Les recherches des savants ont été parfaitement suivies dans les milieux artistiques, mais c'est encore Le Brun qui a surtout frappé dans Lavater, et c'est aussi autour de lui que l'on voit se rétablir les aspirations humanistes dans ces compositions. L'action à retardement est efficace et elle s'étend à un ensemble de systèmes. Le développement complexe qui, dans ses érudites aberrations, a renouvelé le fonds de la zoologie de l'homme finit par faire revivre son état originel sur tous les plans. Les obsessions, qui, chez Daumier (1832-1839), revêtent une forme dramatique[68], qui, par ailleurs, oscillent entre le conte

63 — Michel de la Porte, *Observations de Lavater sur le système Lebrun*, Paris, 1834.
64 — *Le Charivari*, janvier, février et mars 1839.
65 — Sous le titre *L'Homme, son esprit, ses goûts et ses habitudes, dessins de Grandville*, Paris, 1842.
66 — *Le Magasin Pittoresque*, 1843, XIII, p. 108.
67 — *Ibid.*, 1844, XII, p. 272.
68 — L. Delteil, *Honoré Daumier*, Paris, 1925, n° 38, visage aux traits de chien, 1832 ; n° 45, tête semblable à celle de singe, 1832 ; n° 207, tête léonine, 1834 ; n° 565, tête ornithomorphe, 1839.

35 J.-J. GRANDVILLE, « L'HOMME DESCEND VERS LA BRUTE », 1843. PHOTO X.



36 J.-J. GRANDVILLE, « APOLLON DESCEND VERS LA GRENOUILLE », 1844. PHOTO X.

37 H. DAUMIER, « VOILÀ UN FAMEUX TEMPS... », 1841. PHOTO B.N.

38 G. CRUIKSHANK, *ZOOLOGICAL SKETCHES*, 1834. PHOTO B.N.

et la vie, relèvent de cette nouvelle et dernière éclosion de traditions millénaires (fig. 37). En Angleterre, les *Zoological Sketches*, de Cruikshank (1834) se rattachent au même courant (fig. 38). Mais tous les types de ces figurations, avec les bêtes et les hybrides représentant les humains, que l'on voit se multiplier maintenant dans les illustrations de La Fontaine, des histoires drolatiques et des satires, reflètent, quelles que soient leurs origines immédiates, cette anthropologie. *« Un loup-cervier à visage de mouton »* (1834), *« une tête de lapin où il y avait du serpent »* (1839)[69], lance Gavarni, *« poète de l'histoire naturelle de l'humanité »*[70], en décrivant certains de ses sujets, tandis que la représentation d'une scène de bal à Paris, avec les chevaux au galop, symbolisant la politique de ce pays (1842)[71], que Grandville a composée comme une image du monde à l'envers, offre à Balzac une nouvelle occasion de proclamer ses convictions :

> *Le carnaval, Sire, est la seule supériorité que l'Homme ait sur les animaux. On ne peut lui contester cette invention. C'est alors que l'on acquiert la certitude sur les rapports qui relient l'Humanité à l'Animalité, car il éclate alors tant de passions animales chez l'Homme, qu'on ne saurait douter de ces affinités.*

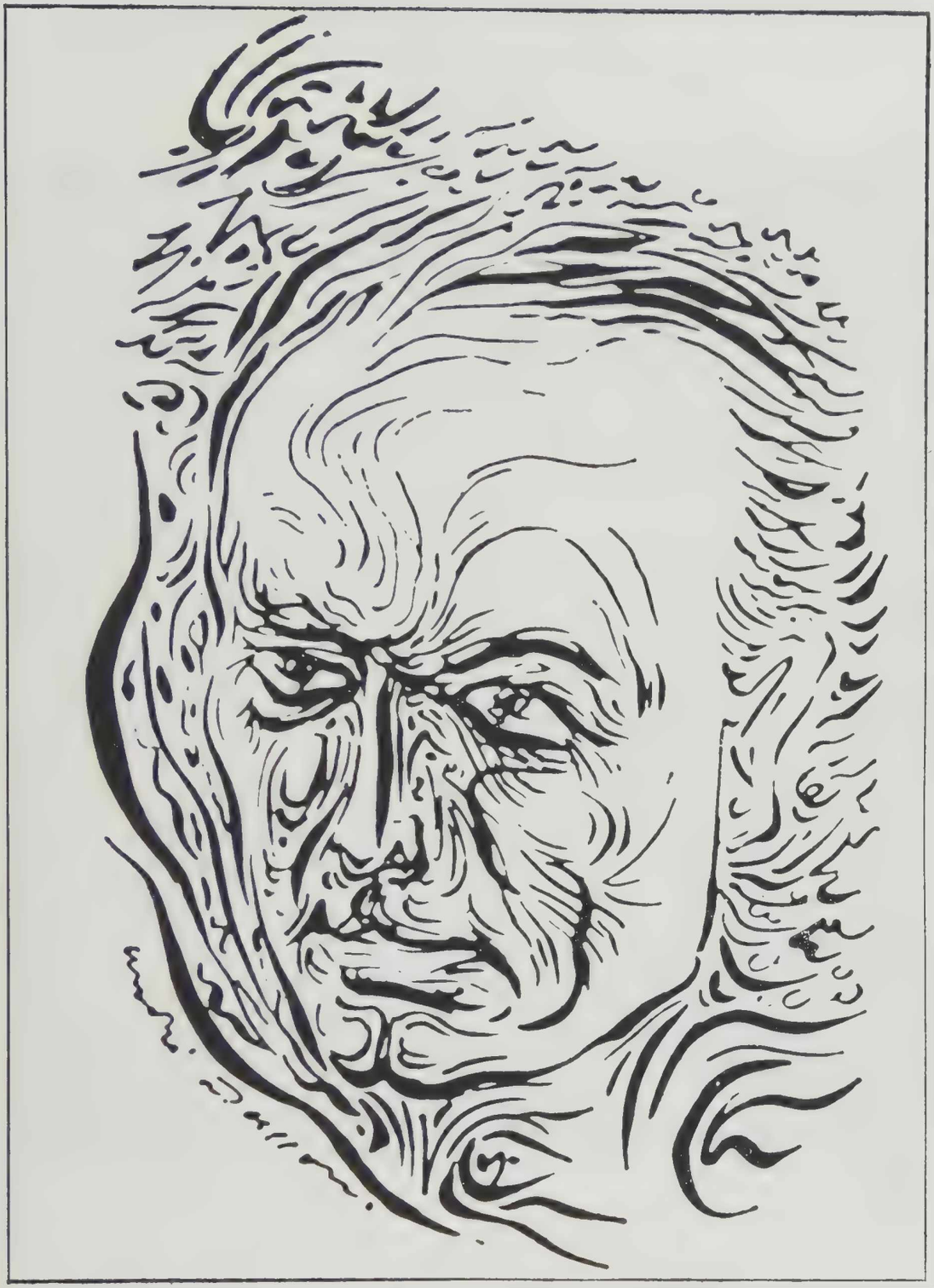
Le passage commente une bouffonnerie, mais la manière de présenter sa pensée et les termes mêmes se réfèrent directement à l'ordre de problèmes traités dans les ouvrages d'érudition et de sciences positives. Ce sont encore ces raisonnements rigides qui inspirèrent les figurations romantiques. Les hommes marqués de traits bestiaux, comme par un souvenir[72], le cirque des animaux dressés, plus fins et plus habiles que nous, le jeu burlesque de la caricature se rejoignent dans les anciennes spéculations sur les rapports secrets entre les êtres. Même lorsqu'on n'y décèle pas des signes spécifiques, l'idée d'une faune associée à une population ou à une classe sociale, à une image *« réaliste »* de l'homme, qui a hanté le romantisme, concorde avec l'essence et la nature de ce monde.

Les surréalistes de notre temps ne pouvaient pas rester indifférents à ces spéculations sur les formes animales et certains d'entre eux se sont servis de leurs premières figurations. Deux portraits de Philippe Soupault, l'un des fondateurs du mouvement, par Labisse et Masson, procèdent directement de leurs modèles : l'un de l'homme-chien de G.-B. della Porta, l'autre de l'homme léonin de Rubens, tels qu'ils ont été montrés dans la première édition de nos *Aberrations* (1957)[73]. Ce sont encore les plus anciennes illustrations de la doctrine que l'on voit se refaire aujourd'hui (fig. 39 et 40).

La pensée antique, qui traversa le Moyen Age, la Renaissance, qui s'est refaite dans les spéculations du XVIIe siècle, revit dans ses aspects multiples. Par une curieuse contradiction, ce sont les idées novatrices de la science de l'homme qui raniment et propagent les croyances primitives définies par une vision et par un sentiment. Jusqu'à nos jours, la bête primordiale se manifeste dans nos mouvements et dans nos traits. Le photographe qui a saisi ces ressemblances et qui a arrangé les rapprochements avec des têtes contemporaines, pour un hebdomadaire parisien, l'a fait spontanément, sans se douter de leur signification profonde, comme cela s'est certainement produit à l'origine, à l'aube des temps. Les romantiques ont retrouvé les mêmes similitudes, mais à travers les théories et les légendes qu'elles ont fait naître.

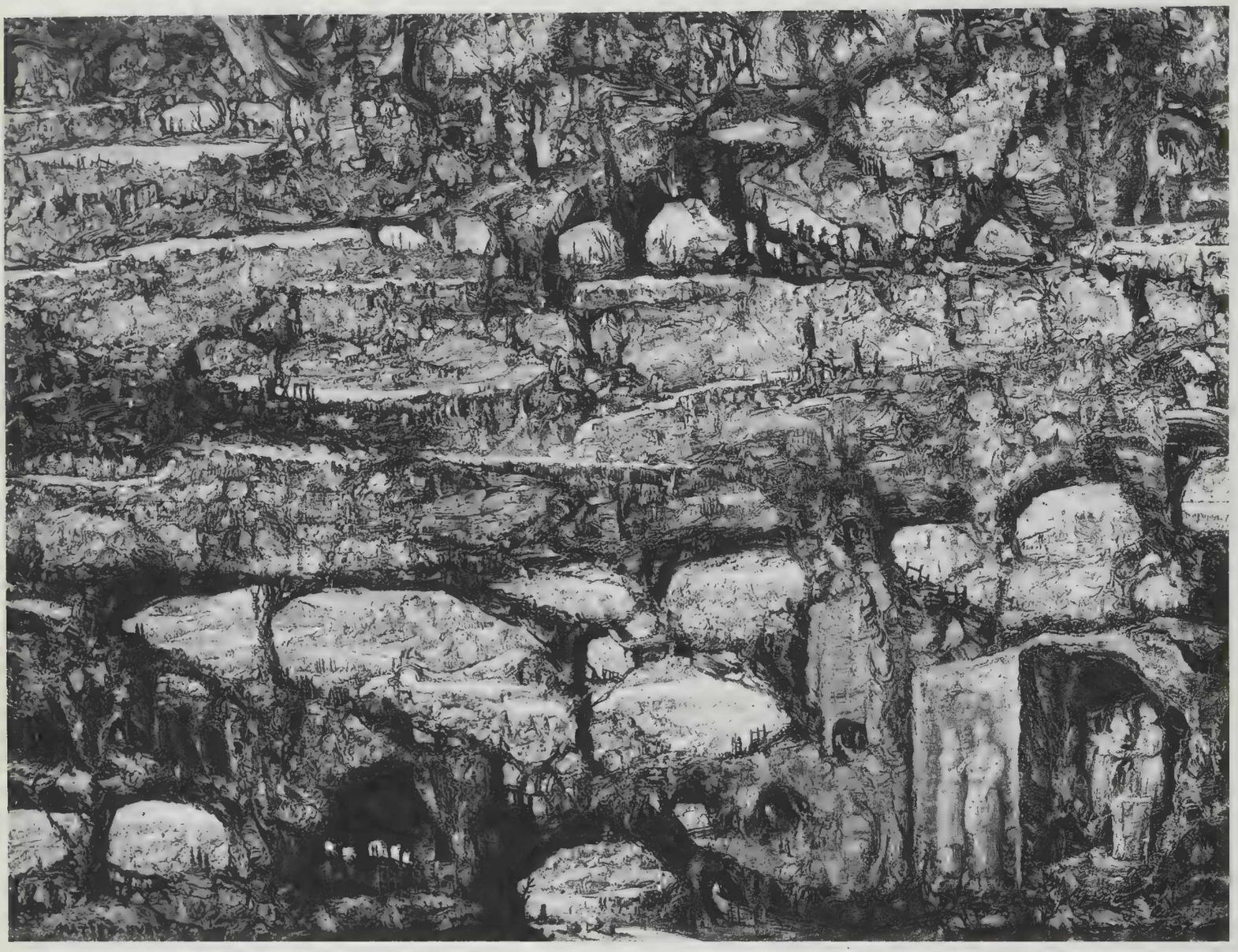
---

69 — E. et J. de Goncourt, *Gavarni*, Paris, 1873, p. 130 et 184.
70 — Paul de Saint-Victor dans *D'après nature*, par Gavarni, Paris, 1859, p. 8.
71 — J. Grandville, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, 1842, *Voyage d'un lion d'Afrique à Paris*, par Balzac, p. 100 et 105.
72 — G. de Maupassant, dans *Sœurs Rondoli : « Une similitude de gestes, de mouvements, de tenue qu'on dirait être du souvenir... »*, passage cité par F. Baldensperger, *op. cit.* Pour l'imagerie de cette dernière période, J. Wechsler, *A Human Comedy, Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, Londres 1982. *op. cit.*
73 — J. Baltrusaitis, *Aberrations*, 1957, fig. 10 ; *Le Monde*, 11 janvier 1981, p. XV.



39 PHILIPPE SOUPAULT PAR MASSON, *LE MONDE*, 1981. © SPADEM.

40 P.-P. RUBENS, HOMME LÉONIN. PHOTO B.N.



41 M. DUBUS, DESTRUCTION DE SODOME ET GOMORRHE, XVIIe SIÈCLE. COLL. J. COMBE, PARIS. PHOTO FLAMMARION.

PIERRES IMAGÉES

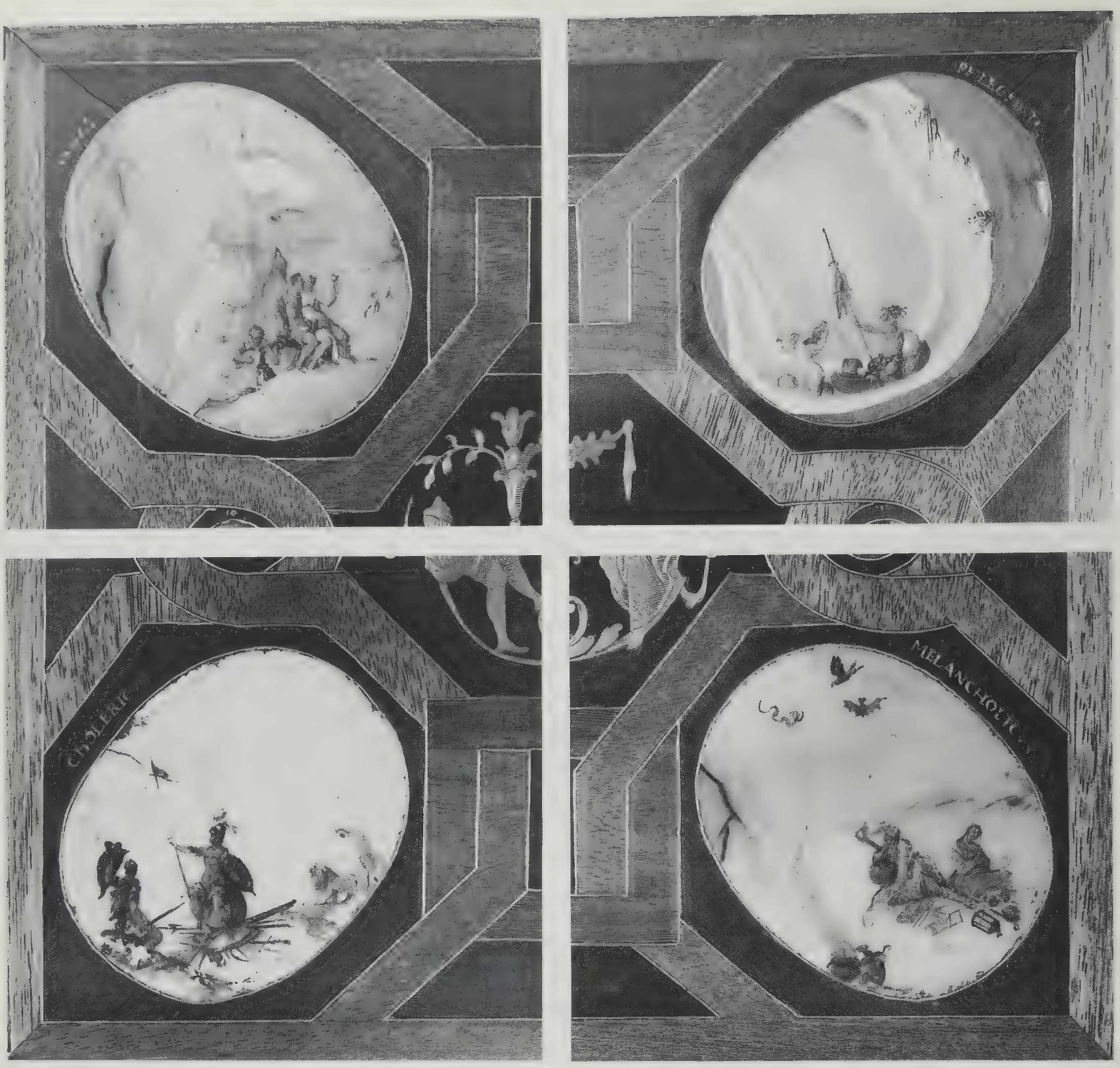
Si tu regardes des murs souillés de taches ou faits de pierres de toute espèce, pour imaginer quelque scène, tu peux y voir l'analogie de paysages au décor de montagnes, de rivières, de rochers, d'arbres, de plaines, de larges vallées et de collines disposés de façon variée. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures au mouvement rapide, d'étranges visages et costumes, et une infinité de choses que tu pourras ramener à une forme nette et complète.
Et cela apparaît confusément sur les murs, comme dans le son des cloches : tu trouveras dans leurs battements tous les sons ou mots que tu veux imaginer[1].

Ce texte, parmi les plus fameux de Léonard de Vinci, peut s'appliquer directement à un tableau étrange qui, au premier abord, ne semble figurer qu'un pan de mur à moellons, mais dans lequel surgissent des paysages fantastiques[2]. Des sortes de baies superposées, pareilles aux larges mailles d'un filet, sont dessinées par le mortier. Des arbres pétrifiés, noués à des rochers, composent une armature irrégulière, cernant des pierres marbrées où s'ouvrent des espaces sans limite, avec des fleuves et des vallées, des montagnes et des lacs. La terre est désolée, toute hérissée de rocs. Dans les registres supérieurs, les ruines déchiquetées, prenant des formes de plus en plus bizarres — dolmens, menhirs, arches béantes, murs effondrés, gibets — se dressent partout, immensité de mort et de châtiment, où errent, désemparées, des figurines microscopiques. Des villes entières sont effondrées, comme après un incendie ou un séisme, réduites à des squelettes. C'est un paysage de catastrophe qui se résorbe, en haut, dans le chaos des veines minérales comme dans la fumée d'une fournaise (fig. 41).

A droite, au premier plan, dans une caverne, deux personnages, dont l'un dans une attitude de supplication, se tiennent derrière une table (un autel ?) rustique ; à gauche de l'entrée, se dresse un autre groupe de trois hommes qui semblent en relief sur une paroi rocheuse. Les figures vivantes et les figures de pierre paraissent participer pourtant à une même action, en nous donnant en quelque sorte une clef de la composition où les visions sont tout entières tirées des minéraux. Tout est énigme et confusion dans ce tableau, où l'on identifie pourtant une histoire de la *Genèse*. Les trois personnages se profilant mystérieusement dans le rocher sont les trois hommes qui apparurent à Abraham, avant la destruction de Sodome et de Gomorrhe, les deux autres représentent le patriarche, intercédant auprès de Jéhovah en faveur des cités condamnées. Ce sont les villes de la Plaine et toute la Plaine détruite avec les habitants des villes et les plantes de la terre que l'on voit se déployer à tous les horizons. Le déchaînement des éléments qui les absorbe est le torrent de soufre et de feu que Dieu fit pleuvoir du ciel. Les personnages qui cheminent dans le dédale des racines et des ruines, par groupes de deux ou trois, correspondent au nombre des survivants. Il s'agit moins d'une scrupuleuse illustration que d'une évocation, qui se découvre dans les taches et les amoncellements pierreux *« comme dans le son des cloches »*, où l'on entend des paroles.

La peinture est due à un artiste flamand, installé à La Haye, Matieu Dubus (1590-1665), et a été exécutée en plein XVIIe siècle. Le procédé était fréquent depuis un certain temps, mais, en général, directement appliqué aux pierres. Nous connaissons plusieurs tableaux où les figures ont été peintes sur des agates ou sur des marbres dont la texture même constituait le décor paysager. Un amateur et marchand augsbourgeois, Philipp Hainhofer, s'est même spécialisé dans leur commerce. Les *Kunstschranken* (les armoires à merveilles), qu'il a livrées en 1617 à Philippe II, duc de Poméranie, et, en 1632, au roi de Suède, Gustave-Adolphe, comportaient de nombreuses plaques conçues de cette façon.

1 — A. Chastel, *Léonard de Vinci par lui-même*, Paris, 1952, p. 100. Le texte figure dans le ms. 2038 de la B. N., daté de 1492.
2 — Le tableau appartient à Jacques Combe, Paris. Voir J. Combe, *Matieu Dubus, L'Amour de l'Art*, 1935, p. 325-326.



42 PEINTURE SUR AGATE ; LES SANGUINS, LES FLEGMATIQUES, LES COLÉREUX ET LES MÉLANCOLIQUES. BERLIN, CABINET DE PHILIPPE II. KUNSTGEWERBEMUSEUM, STAATLICHE MUSEEN KULTURBESITZ, BERLIN (OUEST). PHOTO DU MUSÉE.

La description du premier de ces meubles, faite lors de son achèvement, énumère les pierres peintes en précisant pour certaines d'entre elles leur caractère figuratif ; ainsi un jaspe avec les trois Parques représentait lui-même un site avec des édifices *« ressemblants »*[3]. Ce jeu savant de la matière et du sujet, dont elle constitue le support, se retrouve dans différentes compositions. Les médaillons des Quatre Tempéraments font apparaître les figures allégoriques sur des agates dont la surface brillante, veinée, suggère des profondeurs et des lumières (fig. 42). On y aperçoit des eaux, des rocs, des ouvertures du ciel et des arêtes du sol. Chaque gemme était choisie conformément au thème : des couches solides, aux ondulations larges, pour les Flegmatiques (un dieu marin et un triton), des déchirures pour les Mélancoliques (un homme et une femme plongés dans la méditation) et pour les Sanguins (un couple d'amoureux avec une musicienne), des lueurs marbrées pour

3 — O. Dœring, *Des Ausgsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II von Pommern-Stettin, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik*, VI, Vienne, 1894, p. 323.

43 J. KÖNIG, PASSAGE DE LA MER ROUGE, PEINT SUR UNE AGATE. UPPSALA, CABINET DE GUSTAVE-ADOLPHE, 1632. PHOTO UNIVERSITÉ D'UPPSALA.

les Coléreux (deux guerriers avec des armes et un lion)[4]. C'est un décor à demi abstrait qui accompagne l'image comme un fond musical suit la récitation d'un poème.

Dans certains cas, l'iconographie semble issue directement de l'arabesque. Le cabinet du souverain suédois possède deux grandes plaques d'agate (43 × 35,5 cm), où le spectacle du Passage de la mer Rouge et du Jugement Dernier jaillit en quelque sorte des volutes[5]. Johann König (1586-1635), qui composa ces scènes, n'avait qu'à suivre le dessin. Le cortège des Enfants d'Israël s'avance le long du vide laissé entre les marbrures, semblable à la mer divisée. La colonne de nuées, les eaux qui se referment se déchaînent dans le tourbillon des spires, et c'est la concrétion minérale qui engloutit les chars, les cavaliers et toute l'armée du Pharaon (fig. 43).

4 — J. Lessing et A. Brüning, *Der Pommerische Kunstschrank*, Berlin, 1905, pl. XLI. Le cabinet poméranien était conservé au musée des Arts Décoratifs de Berlin.
5 — J. Bôttiger, *Ph. Hainhofer und der Kunstschrank Gustav Adolfs in Uppsala*, Stockholm, 1910, II, pl. 24 et 25.

44 J. KÖNIG, JUGEMENT DERNIER PEINT SUR UNE AGATE. UPPSALA, CABINET DE GUSTAVE-ADOLPHE, 1632. PHOTO UNIVERSITÉ D'UPPSALA.

La scène de la Fin du Monde montre les réprouvés sombrant dans un torrent semblable, tandis que le Christ, assis sur l'arc-en-ciel, entre la Vierge et saint Jean, ainsi que les Élus apparaissent dans la zone supérieure apaisée. Les veines lactées et les fumosités profondes sont l'image même d'un bouleversement cosmique (fig. 44). L'armoire est décorée aussi de plaques de marbre dont l'une figure la mer, où se déroule une bataille navale copiée d'après Callot[6] (fig. 45).

45 BATAILLE NAVALE PEINTE D'APRÈS J. CALLOT SUR UNE PLAQUE DE MARBRE. UPPSALA, CABINET DE GUSTAVE-ADOLPHE, 1632. PHOTO UNIVERSITÉ D'UPPSALA.

C'est d'Italie que Hainhofer faisait venir ces pierres imagées. Dans sa correspondance avec son frère, à Florence en 1611, il est plusieurs fois question des minéraux où se profilent des paysages et des arbres. Aussi les appelle-t-il souvent florentins : des *« pierres florentines »*, *« mit selbstgewachsenen Landschaften und geböwen »*, *« un joli paysage que Dieu et la Nature ont fait naître dans un marbre de Florence pareil à une cité avec une grande tour »* sont mentionnés dans le récit de son voyage, à Dresde et à Innsbruck, où il s'était rendu en 1628 pour prendre livraison d'un cabinet exécuté en Toscane pour l'archiduc Léopold d'Autriche. Le meuble, pareil à ceux qu'il faisait faire lui-même, était tout recouvert d'agates, de cornalines, de calcédoines, de jaspes, avec des tableautins exécutés à l'huile de manière à faire jouer l'art et la nature, *« ars und natura mit ain ander spielen »*[7].

6 — *Ibid.*, fig. 57 et pl. 28. La gravure de Callot représente le combat de quatre galères du grand duc de Toscane contre les vaisseaux turcs. Selon Baldinucci, cette bataille prit place à proximité de la Corse.
7 — O. Dœring, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik*, X, Vienne, 1901, p. 44, 116 et 161.

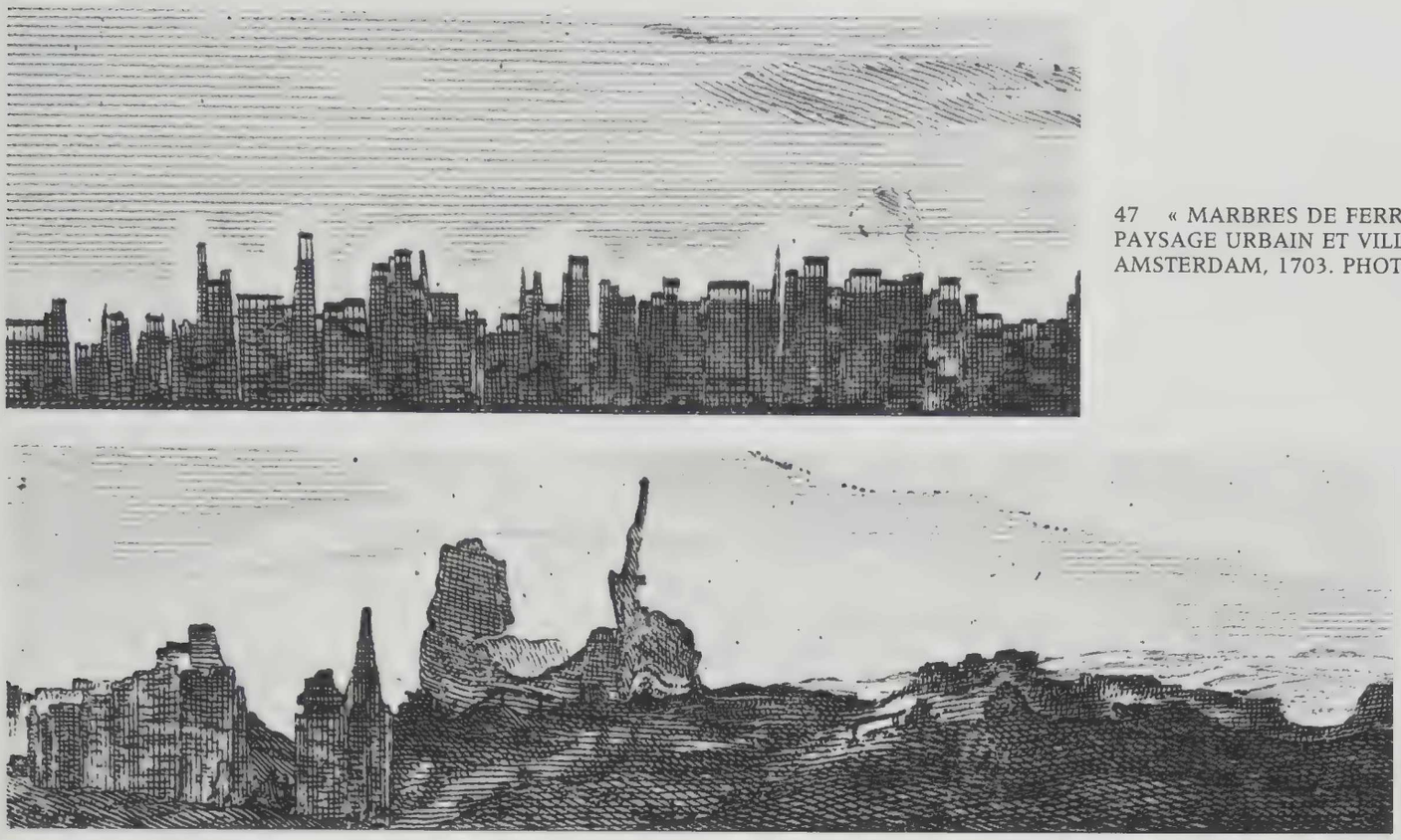
Le jeu de l'art et de la nature a été représenté intégralement par l'art lorsque le marbre, lui aussi, est reproduit par la peinture. Paysages, maisons, bateaux dans la tempête, figures humaines, scènes entières y apparaissent dans des méandres minéraux imités par la même main. L'église rurale d'Appending (Bavière) possède, avec le revêtement de ses autels par de faux marbres en bois, une belle série de ces contrefaçons. L'ensemble sort de l'atelier des Zellnes, père et fils, spécialisés dans les *Gemalten Marmorierungen* où le génie baroque poursuit son jeu de l'imagination, même sur un support plus pauvre n'en comprenant aucune prémice[8].

Les pierres miraculeuses, où l'on croyait apercevoir comme un reflet du monde environnant, sont à la mode à cette époque. On les retrouve dans la plupart des *Kunstkammern*, où s'entassaient des œuvres d'art, des instruments scientifiques, des objets exotiques et toutes les curiosités naturelles, et, en particulier, dans l'une des plus illustres, au château d'Ambras, dans le Tyrol, berceau des collections de la Maison des Habsbourg. En 1687 encore, un voyageur note dans la quatorzième galerie *« des pierres qui représentent des arbres, des fruits, des coquilles, des animaux et qui sont de purs ouvrages de la Nature[9] »*. Il ne s'agit pas seulement de vues panoramiques, des êtres animés et des objets surgissent aussi dans leurs sinuosités ombrées.

46 CHRIST EN CROIX, IMAGE NATURELLE D'UN MARBRE. COPENHAGUE, 1696.

Des catalogues de musées font souvent mention de ces prodiges, en nous donnant des précisions sur leurs aspects. Celui d'Olaus Worm, médecin de Copenhague, publié à Leyde, en 1655[10], est particulièrement révélateur. Comme Hainhofer, il qualifie ces pierres de florentines. Elles sont en général cendrées mais parcourues de macules sombres et de lignes obscures où apparaissent des tours, des temples, des montagnes, des fleuves et des cités entières. La collection comptait trois fragments de cette espèce : 1. — un marbre brut avec une ville sur deux rivières, des tours abruptes et des ruines *« se découpant élégamment comme si elles étaient peintes par un pinceau d'artiste »*; 2. — une pierre polie, avec aussi une tour, des édifices et des maisons irrégulièrement distribués ; 3. — un globe terrestre harmonieusement constitué par la Nature.

8 — J. Le Brun et P. Sutermeisters, *L'Apogée du baroque*, Lausanne, 1966, p. 186.
9 — M. Misson, *Nouveau voyage d'Italie*, La Haye, 1691, p. 98, lettre datée d'Innsbruck, le 7 décembre 1687.
10 — O. Worm, *Museum Wormianum*, Leyde, 1655, p. 44.



47 « MARBRES DE FERRARE ». PAYSAGE URBAIN ET VILLE RUINÉE, AMSTERDAM, 1703. PHOTO B.N.

Le commentaire ajoute qu'un autre marbre, le marbre du mont Sinaï, possède, selon un naturaliste italien, Ferrando Imperato (1599)[11], des propriétés analogues : la pierre est de couleur blanchâtre mais tirant parfois sur le rouge et elle contient des figures végétales. De quelque côté qu'on la brise, on y découvre des dessins foncés d'arbres et d'arbustes.

Le musée royal de la même ville conservait aussi des marbres avec *« diverses figures élégantes »* dont l'un montrait le Christ en croix se profilant *« dans la variété de ses couleurs selon le mode des pierres florentines où la Nature seule imprime des villes, des tours et des toits »*. Une gravure le reproduit (fig. 46). On y voit un tableau encadré, avec le Crucifié apparaissant entre le soleil et la lune comme une forme claire. Des veines et des fissures évoquent un paysage montagneux[12]. Le catalogue[13] signale à ce propos qu'Athanase Kircher rapporte qu'une pierre avec le monogramme INRI a été trouvée en 1664 dans un champ de Tivoli et qu'il existe un marbre ou un silex reproduisant naturellement l'effigie de la Vierge. Les *Ephemerides Medico-Physicæ Germanorum*, de 1670, font état d'un globe de marbre aux armoiries de la Maison d'Autriche.

Trente pièces rarissimes de *« marbre florentin »* étaient réunies au musée Brackenhoffer de Strasbourg[14]. Des *« marbres florentins »*, où la nature a figuré des arbres comme dans les pierres du Sinaï, se trouvaient à Kiel[15].

Les figures d'un recueil hollandais nous font connaître quelques-unes de ces raretés[16]. Ce sont deux *« marbres de Ferrare »*, dont l'un compose, par ses stratifications serrées, un long paysage urbain au profil crénelé, se découpant sur un ciel vaporeux, et dont l'autre montre des ruines semblables aux dévastations du tableau de Dubus (fig. 47). Il y a aussi un *« marbre égyptien »* avec l'image de saint

11 — F. Imperato, *Dell'Historia naturale libri XXVII*, Naples, 1599, p. 662.
12 — O. Jacobaeus, *Museum regium...*, Copenhague, 1696, p. 46, pl. XI, fig. 1.
13 — Dans la seconde édition du catalogue, Copenhague, 1710, *Pars* II, 1, §§ 56-59.
14 — E. Brackenhoffer, *Museum Brackenhofferianum Argentinense*, Strasbourg, 1677, p. 78.
15 — J. D. Major, *Museum Cimbricum oder so genannte Kunstkammer*, Plœn, 1688, p. 2.
16 — G. E. Rumphius, *D'Amboinsche Rariteitkammer*, Amsterdam, 1705, p. LVI.

Paul qui semble due à une retouche, et une « *agate allemande* » dont les couches colorées composent, probablement non sans l'intervention d'un artifice de marqueterie, une galerie rustique s'ouvrant sur une vallée. Les mines de Germanie offraient aussi, selon certains renseignements[17], des pierres à plantes et à poissons.

Sur une feuille volante de Nuremberg, datée de 1631[18], est figurée l'apparition d'une excroissance en forme de lion sur le mur de la ville, près de la tour ouest, mais il s'agit d'une allégorie politique : le lion suédois prêt à bondir sur le dragon de la Papauté, traduite par une lithologie en vogue (fig. 48).

48 LE LION DE NUREMBERG, FEUILLE VOLANTE, 1631. PHOTO FLAMMARION.

L'Italie, qui fournissait ces minéraux à toute l'Europe, avait, elle aussi, ses collections[19]. Les catalogues du musée Settala de Milan (1664)[20] et du musée Cospi de Bologne (1677)[21] décrivent des pierres différentes : silex (de forme ovale avec le dessin d'une croix), albâtre (avec une majestueuse tête barbue), agate (avec le plan d'une forteresse pentagonale)[22], beaucoup de « *marbres florentins* ». Ce sont les étrangers comme Worm qui les ont rendues illustres, précise le texte italien. Les tableaux naturels diffèrent des tableaux peints par leur pénétration en profondeur. Ils ne se trouvent pas seulement sur la surface comme les figures exécutées par l'art. La pierre entière est traversée par leur dessin. Le paysage domine dans les marbres de Florence : paysages urbains, paysages montagneux, paysages marins, au ciel chargé de nuages. Les descriptions évoquent exactement les thèmes qui nous sont parvenus dans les compositions combinées par les artistes du Nord.

> *Les images sont si bien faites que l'art même ne saurait les corriger... A l'endroit où ces tableaux sont accrochés, ils constituent des ornements plus dignes que certaines tapisseries et même la pourpre.*

Un même sujet est mentionné dans les deux collections. Dans la galerie de Milan,

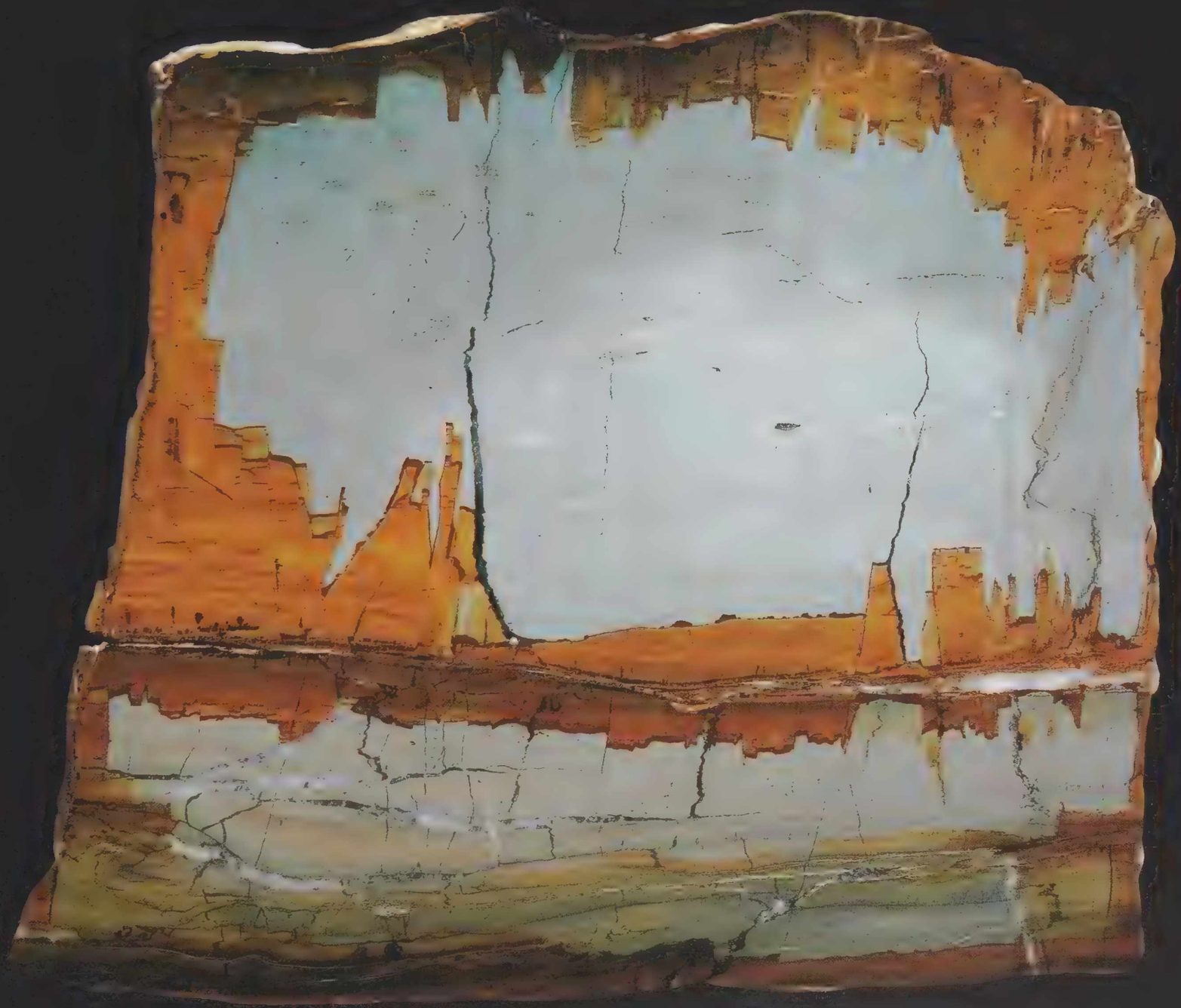
> *deux plaques d'une pierre sciée en deux par le milieu montrent Ilion embrasée de la manière si naturelle que Zeuxis n'aurait pas pu mieux peindre.*
> *Un marbre blanc, veiné de rouge, de sombre et d'autres couleurs que la Nature a disposées d'une telle façon qu'elles remettent en mémoire les malheurs de Troie, la ville et les rochers incendiés,*

était conservé dans le cabinet de Bologne. Le passage doit être rapproché de la peinture de Dubus où les pierres sont peintes par touches d'ocre rouge, d'ocre vert et d'ocre brun sur une préparation de blanc d'ivoire et où l'on retrouve aussi des villes ruinées. Le mur élevé par le Flamand est fait de marbres florentins, et il contient une vision analogue. Seule l'interprétation varie. L'Italie y voit une épopée antique, le Nord, un cataclysme de la Bible. Les veines minérales sont constamment associées à des déflagrations. Tout en se rapportant à une figuration différente, ces textes confirment l'iconographie du tableau.

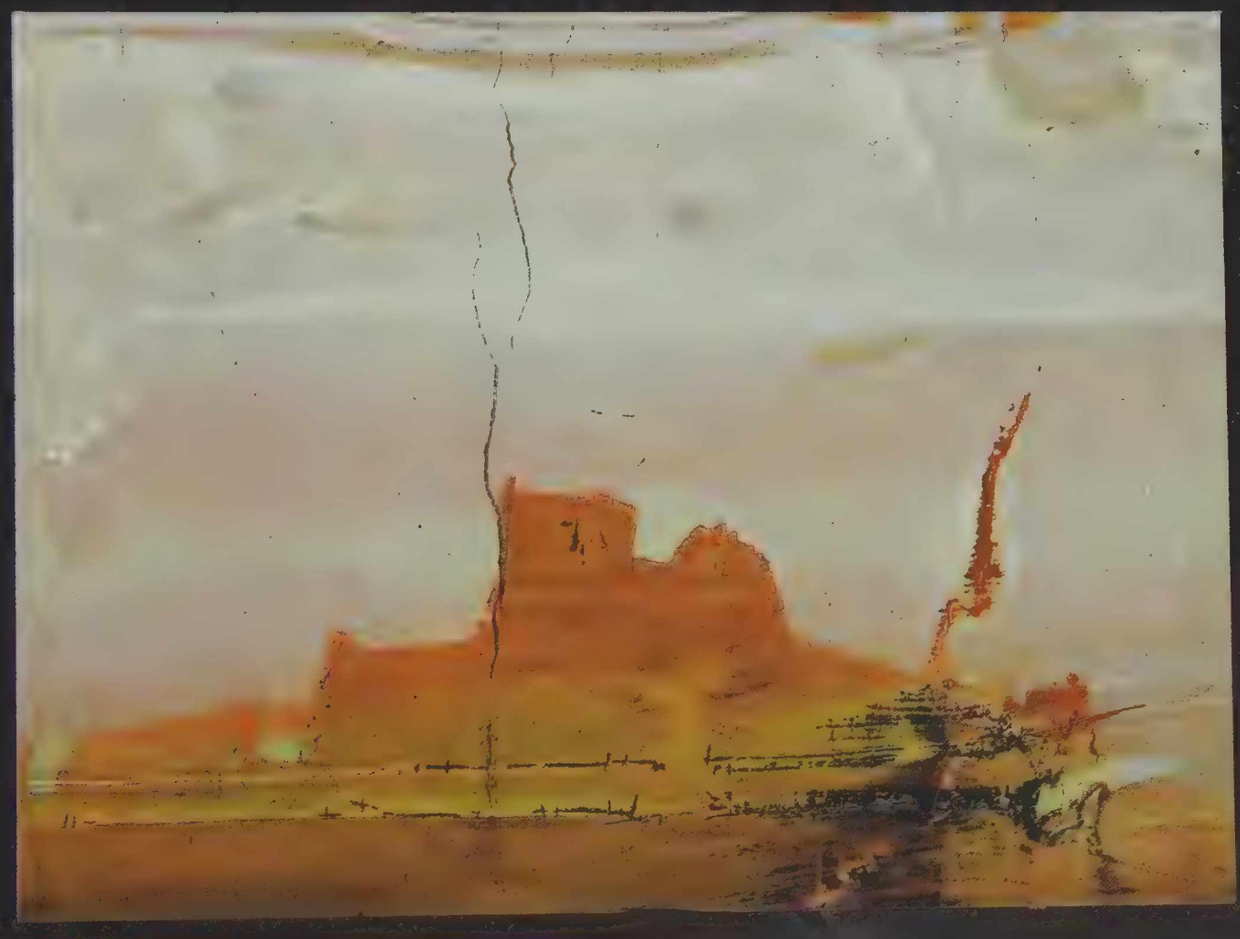
Des marbres arrangés par les artistes sont également décrits dans l'un de ces ouvrages. Le catalogue de Milan en mentionne deux : l'un représente une montagne avec une grotte où l'on a rajouté saint Jérôme avec le lion, l'autre, un arbre peuplé d'oiseaux. Le texte précise que toutes ces adjonctions sont dues à l'art : « *ars pinxit* », « *ars adaptavit* », à l'opposé des termes que l'on emploie généralement pour les images naturelles, « *a natura sine omnis artis ministerio* », « *a natura depicti* ». Il est formel sur ce point.

---

17 — M. B. Valentini, *Historia simplicium reformata sub Musei Museorum titulo*, Francfort-sur-le-Main, 1704, p. 42.
18 — E. Holländer, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestallt*, Stuttgart, 1921, fig. 109.
19 — Entre autres à Rome (musée Qualdi et musée Kircher), à Vérone (musée Calzolari), à Milan (musée Settala), à Bologne (musée Aldrovandi et musée Cospi). Voir Ph. Buonanni, *Museum Kircherianum*, Rome, 1709, p. 208 ; F. Calzolari, *Museum Calceolarium Veronese*, Vérone, 1622, p. 419.
20 — P. M. Terzago, *Museum Septalianum...*, Tortone, 1664, p. 41 et 142.
21 — L. Legati, *Museo Cospiano...*, Bologne, 1677, p. 173 et s.
22 — Des pierres avec des forteresses polygonales sont reproduites dans Rumphius, *op. cit.*, pl. LVI, fig. A, B, C et D.



IV MARBRES RUINIFORMES.
COLL. CL. BOULLÉ, PARIS. PHOTOS FLAMMARION.



V CALCAIRES À PAYSAGES, TOSCANE.
COLL. CL. BOULLÉ, PARIS. PHOTOS FLAMMARION.

49 ANTOINE CARRACHE, LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC SAINT FRANÇOIS ET L'ANNONCIATION PEINTS SUR UNE PLAQUE D'ALBÂTRE, AVANT 1618. NAPLES, MUSÉE NATIONAL DE CAPODIMONTE. PHOTOS SURINTENDANCE DES BEAUX-ARTS, NAPLES.

Deux compositions attribuées à Antoine Carrache (1589-1618), provenant de la collection farnésine, actuellement à la Galerie Nationale de Naples[23], illustrent cette pratique. Elles représentent la Vierge et l'Enfant, avec saint François et l'Annonciation, peints sur une plaque d'albâtre (fig. 49). Ce sont les ombres et la lumière célestes qui apparaissent dans ses taches. Marie, tenant son Fils sur les genoux, repose sur un méandre vaporeux. La Colombe du Saint-Esprit prend place dans une auréole fluide tandis que l'ange surgit comme dans une déchirure du brouillard dans le vent. Le peintre a savamment distribué ses personnages pleins de grâce, mais l'élément surnaturel, le souffle mystérieux proviennent de la nature.

23 — Voir le catalogue de l'Exposition des Carrache à Bologne (*Mostra dei Carracci*, Bologne, 1956, n° 113, p. 247-248) qui note à ce propos que, selon Malvasia, le même artiste a peint sur l'albâtre une Andromède pour le cardinal Orsini. André Chastel nous a signalé ces exemples.

50 BONAVITA, LA CHUTE DE SAINT PAUL. AJACCIO, MUSÉE FESCH. PHOTO GIRAUDON.

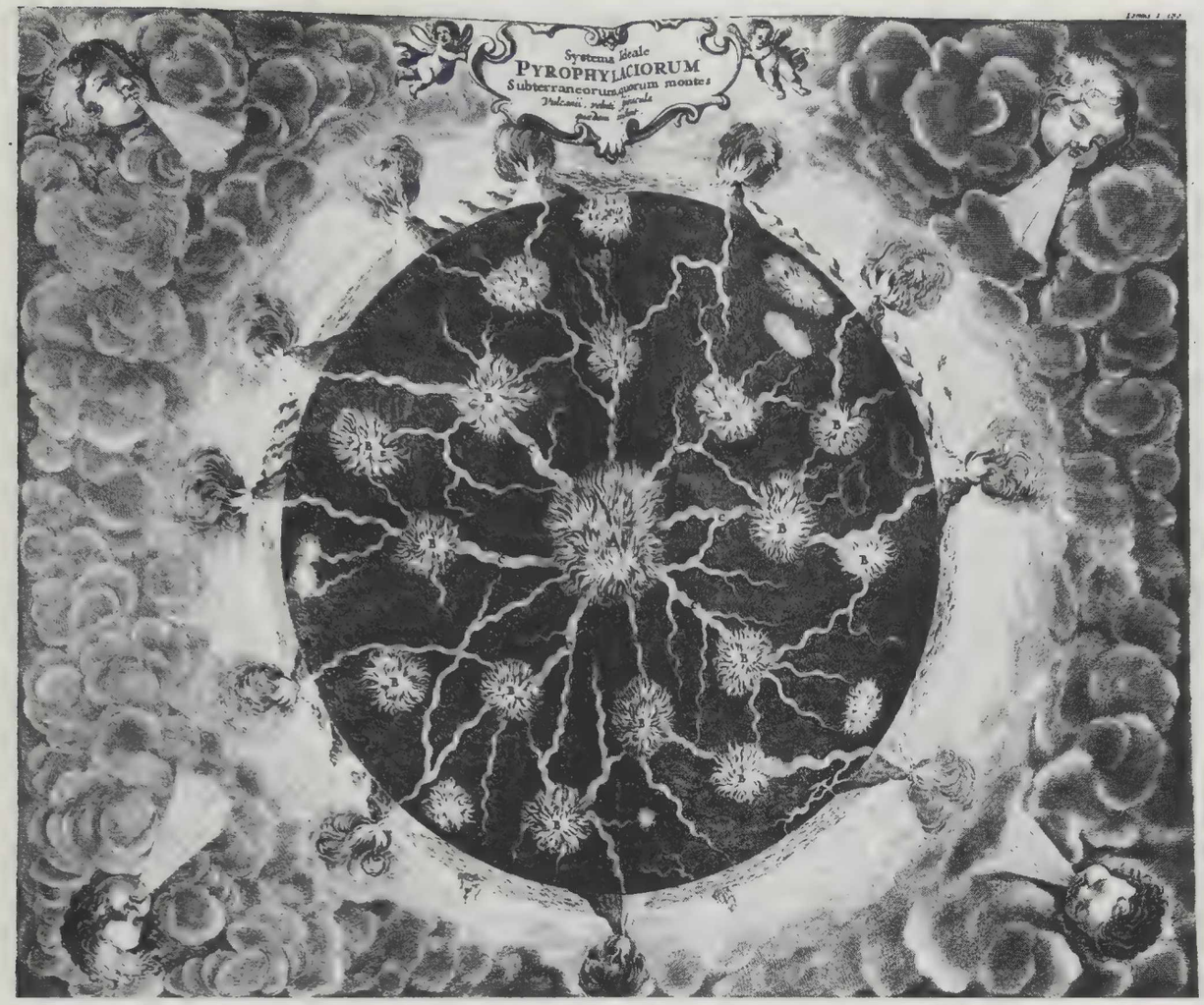
Ci-contre :
51 A. KIRCHER, *LE MONDE SOUTERRAIN*, LE FEU ET L'EAU, 1664. PHOTOS FLAMMARION.

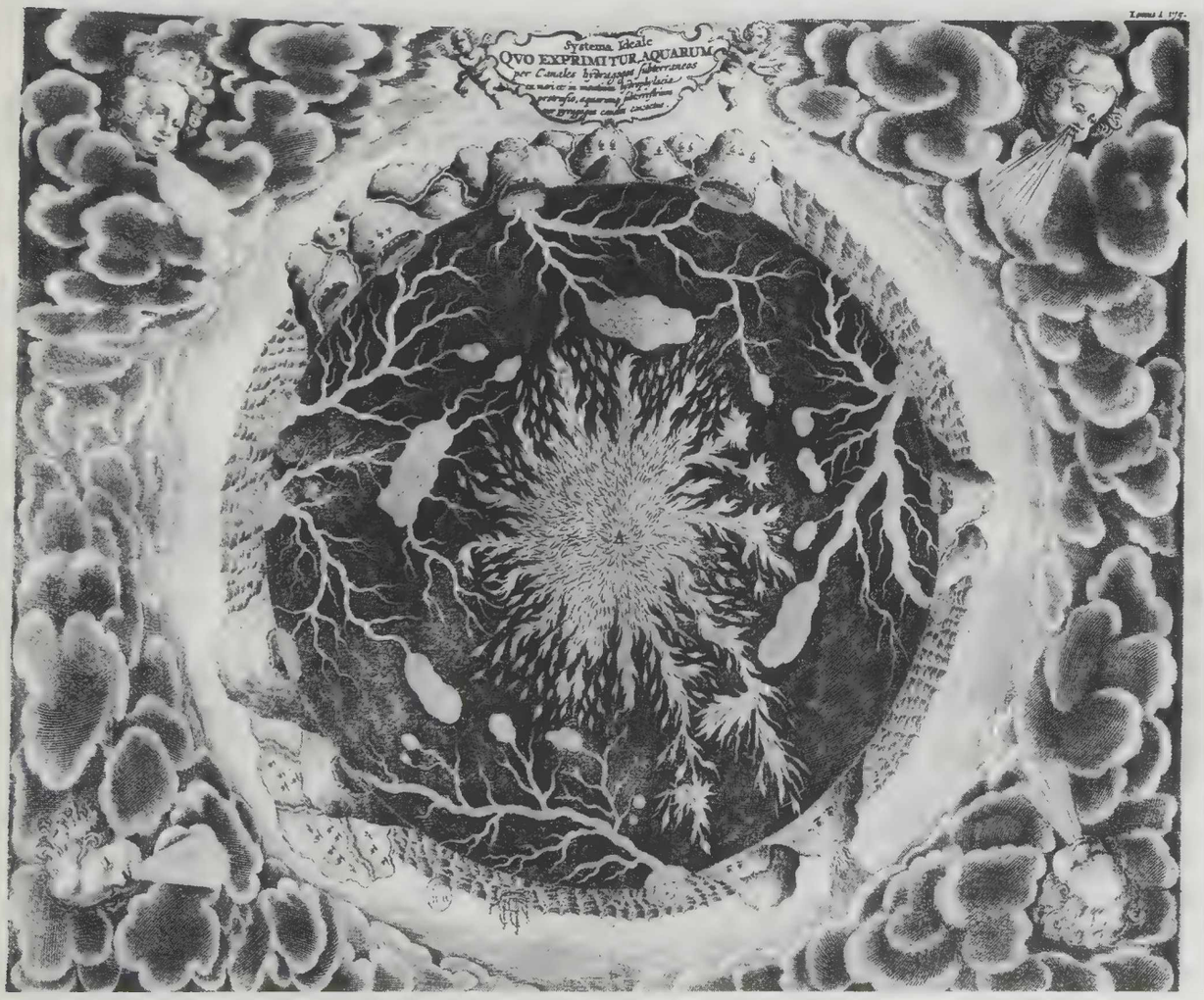
Chez Bonavita, c'est dans un cataclysme minéral emportant les hommes et les chevaux que se déroule la *Chute de saint Paul* peinte sur un marbre bariolé (Ajaccio) (fig. 50).

Les pierres contenant une imagerie, les marbres, les agates aux paysages tourmentés, où l'on fait vivre des figures que l'on voit se propager au cours du XVIIe siècle, résultent d'une même spéculation sur l'art de la Nature et la nature de l'Art, où pierre et vie se superposent et se confondent dans le débordement des fantaisies baroques. Ils relèvent tous d'un fonds métaphysique et légendaire ancien qui, lui aussi, revit avec ces formes.

C'est Athanase Kircher, le jésuite allemand fixé à Rome, un visionnaire et un savant aux ambitions illimitées, qui a donné le résumé le plus complet de ces doctrines. L'ouvrage, qui date de 1664[24], compile de nombreuses sources mais en les renouvelant dans une synthèse faisant partie d'une vaste cosmogonie. Son *Monde Souterrain* est grandiose et féerique (fig. 51 et 52). Des mers de feu et d'eau, communiquant par des canaux et des rivières qui alimentent les océans et les

24 — A. Kircher, *Mundus subterraneus*, Amsterdam, 1664.


Systema Ideale
PYROPHYLACIORUM
Subterrancorum aquorum montes
A
B

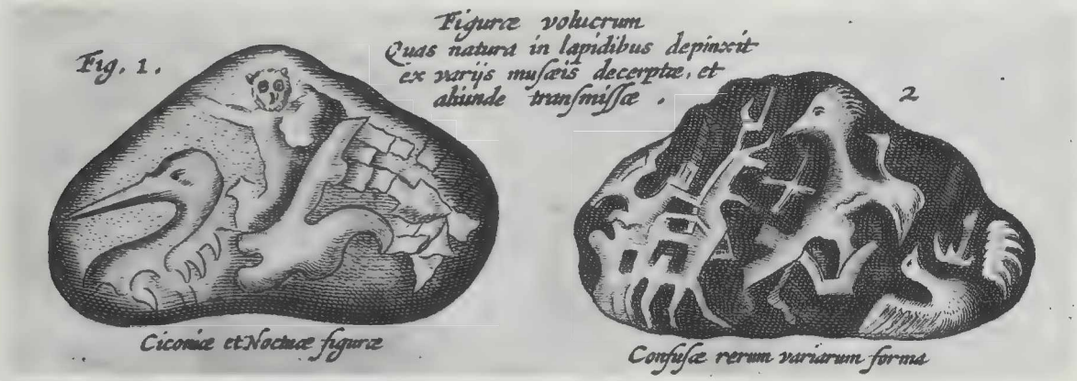

Systema Ideale
QVO EXPRIMITUR AQUARUM
A

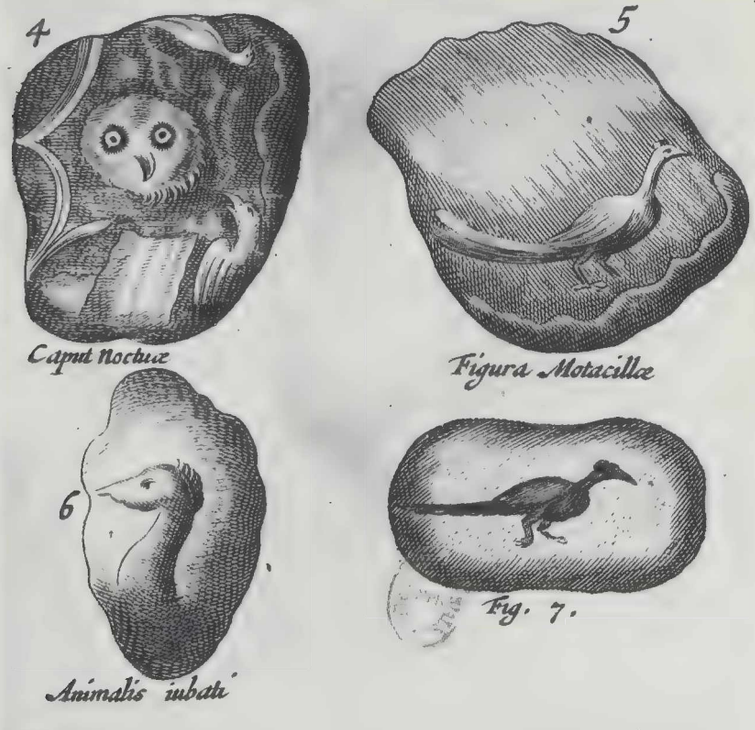
52 A. KIRCHER, *LE MONDE SOUTERRAIN*, UN VOLCAN, 1664. PHOTO FLAMMARION.

volcans sur la surface, traversent son étendue. Avec ses cavités et ses artères, la coupe du globe terrestre évoque un organisme animal. Des hommes et des démons, des bêtes et des dragons séjournent dans ces cavernes. Les minéraux et les métaux y naissent spontanément en revêtant souvent des apparences étranges. La nature est un géomètre, elle est un opticien qui suit tous les progrès de la perspective, elle est un peintre. Elle pense et elle agit comme l'homme, ou plutôt elle est soumise à l'action des mêmes puissances supérieures. La première section du livre VIII, consacré à la *Minéralogie*, traite amplement des formes, des figures et des images que la Nature dessine dans les pierres et dans les gemmes, de leurs origines et de leurs causes.

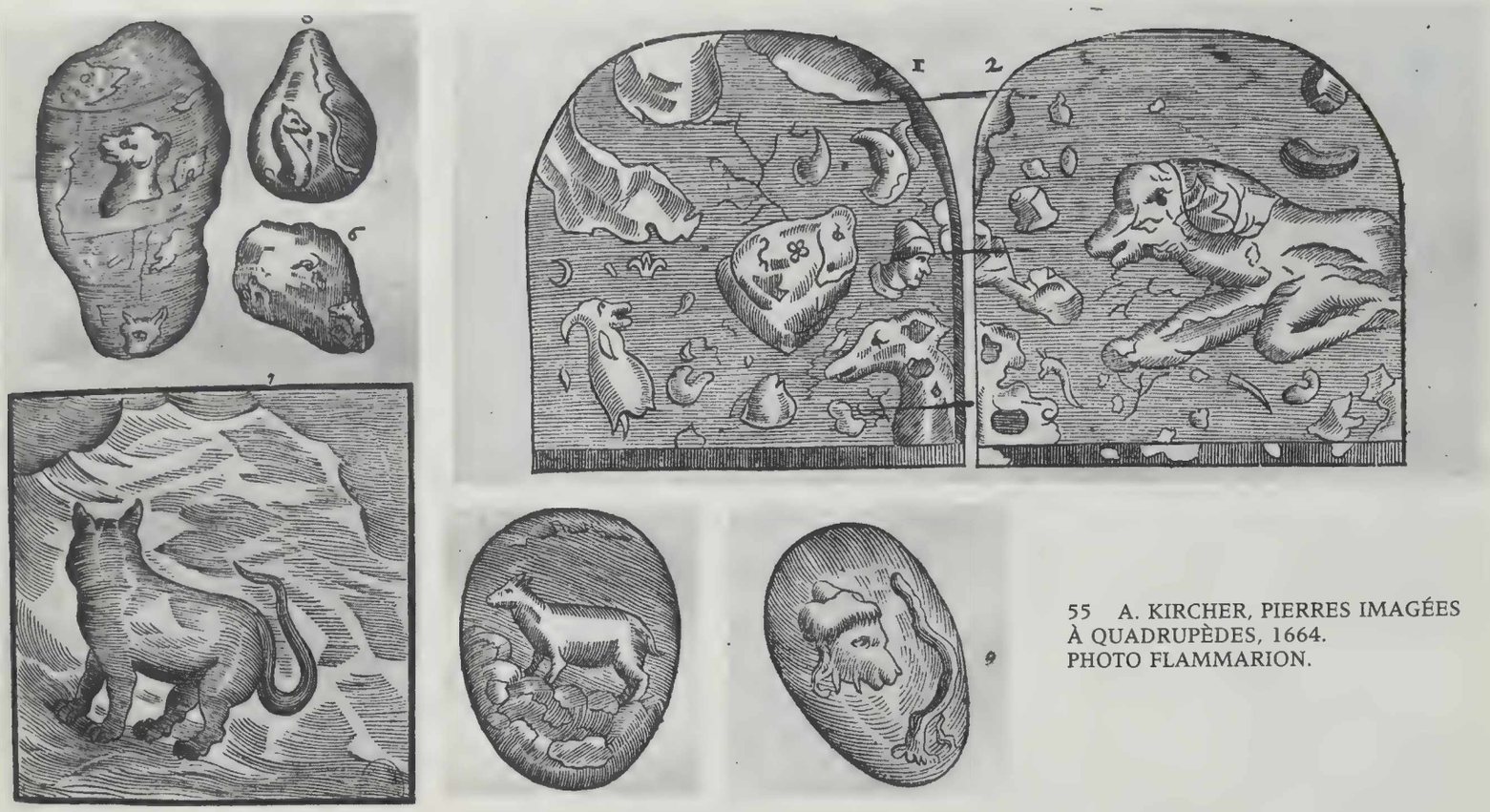
L'auteur procède méthodiquement. Il groupe les pierres par sujets (fig. 53 à 56) : figures géométriques et toutes les lettres de l'alphabet ; visions du ciel — les astroïtes avec les étoiles, le croissant de la lune et le soleil ; monde terrestre — paysages, végétation, cités ; êtres animés — oiseaux, quadrupèdes, hommes ; figurations religieuses — le Christ, la Vierge avec l'Enfant, Notre-Dame de Lorette, saint Jean-Baptiste, saint Jérôme. Et il explique ces formations de quatre manières : 1. — fortuites ; 2. — disposition du terrain faisant matrice et aptitude des formes et des humeurs à la pétrification ; 3. — magnétisme agglomérant des formes similaires ; 4. — dispositions divines et angéliques.

Des plantes et des pierres naissent de la même terre où leurs substances sont mélangées. Il en résulte une contamination. La mousse végétale pénètre dans les minéraux et se transforme en herbes et en fruits pétrifiés. Des arbrisseaux s'épanouissent dans des cristaux et dans des marbres. Certaines pierres en forme d'animaux sont des fossiles. Mais des images parfaites se constituent aussi dans des terrains et des matières propices à leur réception, ainsi que sous l'action des courants magnétiques agissant comme une galvanoplastie. Les effigies saintes se





53 ET 54 A. KIRCHER, VILLE À TOURS, IMAGE NATURELLE DANS UN MARBRE ET PIERRES IMAGÉES À OISEAUX, 1664. PHOTOS FLAMMARION.



55 A. KIRCHER, PIERRES IMAGÉES À QUADRUPÈDES, 1664. PHOTO FLAMMARION.

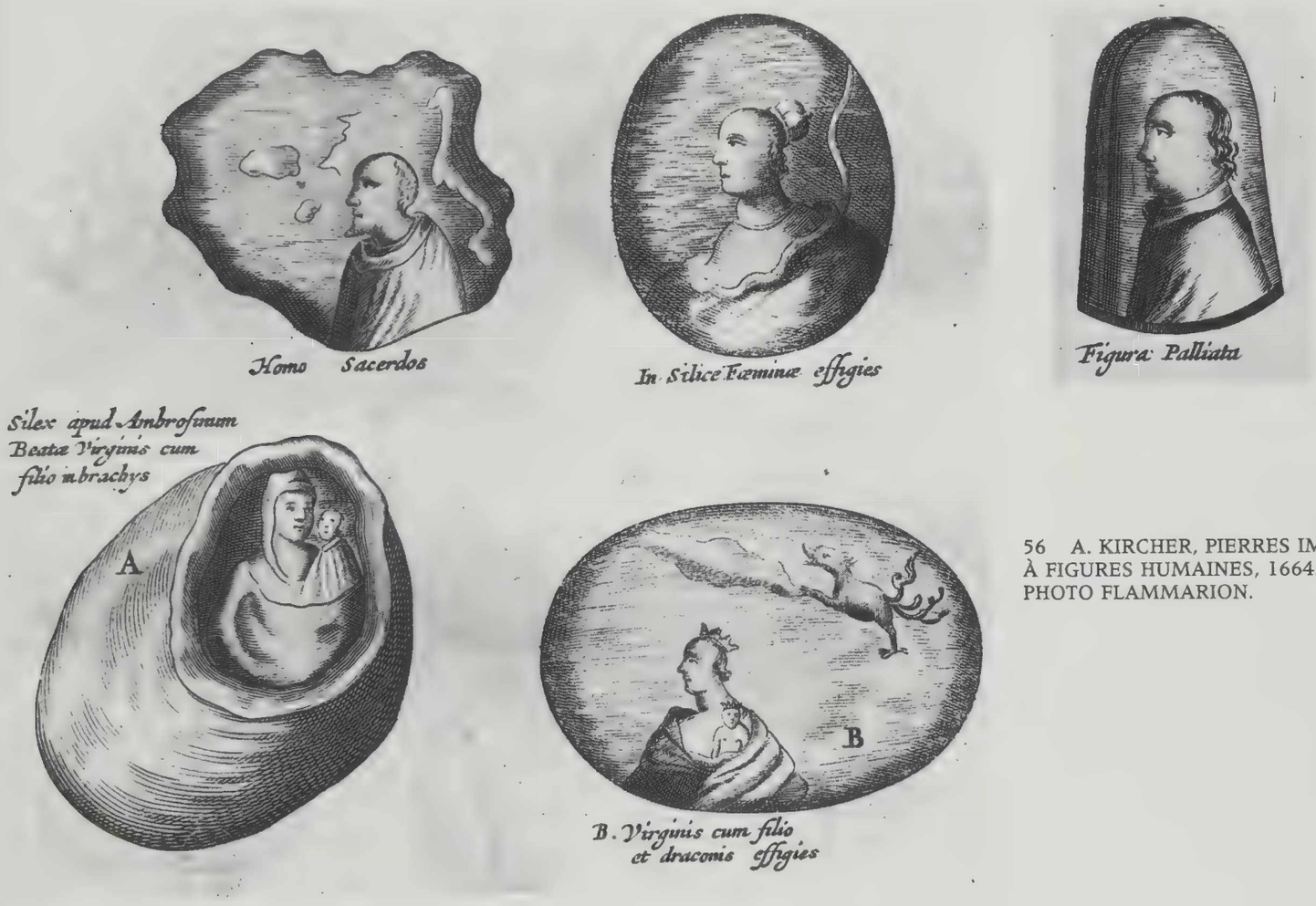
forment à l'intérieur des pierres d'une même façon. Des objets de culte, des crucifix abandonnés dans le sol lors d'un terrassement, s'y impriment au bout d'un certain temps, comme c'est le cas pour l'inscription INRI de Tivoli. Incluse entre deux dalles de marbre enfouies, la figure finit par pénétrer profondément dans leur substance. Mais toutes ces causes immédiates ne sont rendues fécondes que par la providence divine, qui détermine dans la Nature un si grand nombre d'effets prodigieux. La genèse des images dans les pierres est dirigée par la même force que la genèse des nouvelles étoiles dans le ciel et la genèse des monstres dans la terre.

Des recettes chimiques sont également données dans le même livre. Les figures doivent être peintes sur du papier en mêlant à la couleur du vitriol et d'autres liqueurs corrosives. Mise entre deux tablettes de marbre, soigneusement polies, la peinture pénètre leur substance au bout de deux ou trois mois. On peut l'exécuter aussi directement sur la surface d'un marbre blanc avec de l'ammoniaque et de l'acide nitrique associés à d'autres éléments par une préparation savante. Le solide sera entièrement marqué par le dessin. Sans doute de nombreuses pierres imagées étaient-elles des falsifications.

Le texte est illustré par des exemples conservés dans les musées (au musée Aldrovandi surtout, un seul au musée Kircher) et répandus dans différentes parties du monde, de Terre Sainte jusqu'au Chili. Tantôt les figures émergent confusément des taches et des aspérités, tantôt elles se découpent avec netteté. Dans certains cas, l'illustrateur a mis l'image correspondante en en altérant à peine les traits.

L'origine de ces visions est dans le monde antique. Dans ses livres sur les gemmes et sur les pierres, *« la plus grande folie des hommes »*, Pline évoque toute une série de phénomènes semblables. Lorsqu'un bloc de marbre de Paros se détacha du rocher par les coins, il présenta tout d'un coup l'image de Silène (XXXVI, *IV*). En

Espagne, aux environs de Munda, où César vainquit le jeune Pompée, on voit des pierres palmées, c'est-à-dire qui présentent lorsqu'on les brise le contour de la paume de la main (XXXVI, *XXIX*). Les pierres astérites contiennent en elles des soleils et des lunes (XXXVII, *XLVII*). Enfin, les veines d'une agate appartenant à Pyrrhus « *représentaient naturellement et sans que l'art y eût contribué* » un groupe mythologique : Apollon, une lyre à la main, les neuf Muses et jusqu'aux attributs particuliers à chacune des déesses (XXXVII, *III*). A ce prodige, Solin (c. 230)[25] en ajoute d'autres. Lorsque les agates sont de première qualité, leurs veines dessinent divers objets de la nature : les agates fournies par l'Inde reproduisent tantôt des forêts, tantôt des animaux. Les *autoglyphes*, où se trouve représentée la Mère des Dieux, les *philadelphes* qui représentent des hommes (quand on prononce leur nom, elles se détachent de ce qui les environne et viennent se réunir), les cristaux enrubannés en forme humaine figurent dans le *Traité des Fleuves* du pseudo-Plutarque, apocryphe que l'on a pu dater avant 227[26]. Leur description est présentée avec un renvoi aux sources : *Traité des Plantes* de Ctésiphon, *Traité des Pierres* d'Aristobule, les *Récits Tragiques* ou *Thraces* de Trasylle le Mendessien.



56 A. KIRCHER, PIERRES IMAGÉES À FIGURES HUMAINES, 1664. PHOTO FLAMMARION.

Toutes les espèces de pierres imagées par la Nature étaient connues des lapidaires gréco-romains, et c'est sur leurs données qu'ont pris naissance les légendes qui se sont répandues en Occident jusqu'à la formation de la minéralogie moderne.

Multipliant toujours les formes fantastiques assimilées, le Moyen Age a enrichi d'abord la fable de l'agate tout en l'intégrant progressivement à un système conciliant les textes religieux et les doctrines scientifiques.

25 — C. J. Solin, *Polyhistor*, Paris, 1847, p. 101.
26 — F. de Mély, *Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. III, Paris, 1902, p. LIV, 30 et 31.

La gemme de Pyrrhus n'est plus associée à un seul thème. Le *Lapidaire* de Marbode, dont on connaît plusieurs versions s'échelonnant de la fin du XIe jusqu'au XVe siècle[27], en montre un renouvellement constant. Dans son poème latin, l'évêque de Rennes reprend directement le texte de Pline. Ce sont encore les Muses et Apollon qui apparaissent :

Natura, non artis opus, mirabile dictu.

Dans une version française de la fin du XIIe siècle, il ne s'agit plus de dieux antiques.

De reis i véit om la figure
Ke est en li de sa nature,
Ou d'altre beste la semblance...

Tandis qu'au début du XIVe siècle, l'agate

Vainnez i hat blanches ou perses,
Et s'i hat figures diverses
D'arbres et de rois coronés
De damedex bien aornés
Et formes de bestes sauvages.
Li roi Pirrus qui tant fut sages
Portoit ceste pierre en son doi.

Le répertoire se recompose et s'élargit. Le *Lapidaire* attribué à Jean de Mandeville (mort en 1372)[28], mais qui, en fait, semble avoir été rédigé au XVe siècle seulement, ne conserve plus de souvenir mythologique. Ni roi Pyrrhus ni Apollon. Les agates à figures naturelles viennent de l'Inde (comme celles dont parle Solin) et sont de diverses couleurs et *« ont images de formes différentes : les unes sont chefs (têtes) d'hommes, les autres en forme d'arbres, de bêtes ou d'oiseaux »*. Le monde entier surgit dans leur substance veinée. Elles sont des pierres imagées par excellence. Mais bien des sceaux antiques dont les origines sont inconnues sont considérés depuis un certain temps comme des chefs-d'œuvre *a natura non ab arte*. Le *Lapidaire* d'Alphonse le Sage, et le *Traité des minéraux* d'Albert le Grand l'affirment.

Le mystère des gemmes gravées et des camées avec leurs monstres et leurs dieux a excité les imaginations[29]. Dès le XIVe siècle, on les appelle souvent *« pierres d'Israël »*. Le texte de l'*Exode* (XXXI, 6), où Jéhovah annonce à Moïse qu'il a rempli de savoir, pour les ouvrages d'orfèvrerie et pour *graver les pierres à enchâsser*, un certain Besilieb de la tribu de Juda et Ooliab son adjoint de la tribu de Dan, a fait entrer l'antiquité gréco-romaine dans la Bible. Toutes les vertus et des pouvoirs surnaturels sont conférés à ces joyaux entaillés par les orfèvres légendaires. Mais il existe aussi, dans cette série, des pierres qui ont été créées par la Nature et par la grâce de Dieu. Les figures que Dieu y met en doublent la vertu. Ce sont les astres qui les transmettent au moment où ils croissent encore dans l'antre de la terre, précise un livre fabuleux d'un philosophe, magicien et roi d'Israël, Gethel, souvent cité au Moyen Age[30]. Selon Conrad de Megenberg (1304-1374), l'ouvrage, profondément marqué par la pensée astrologique alexandrine et orientale, aurait

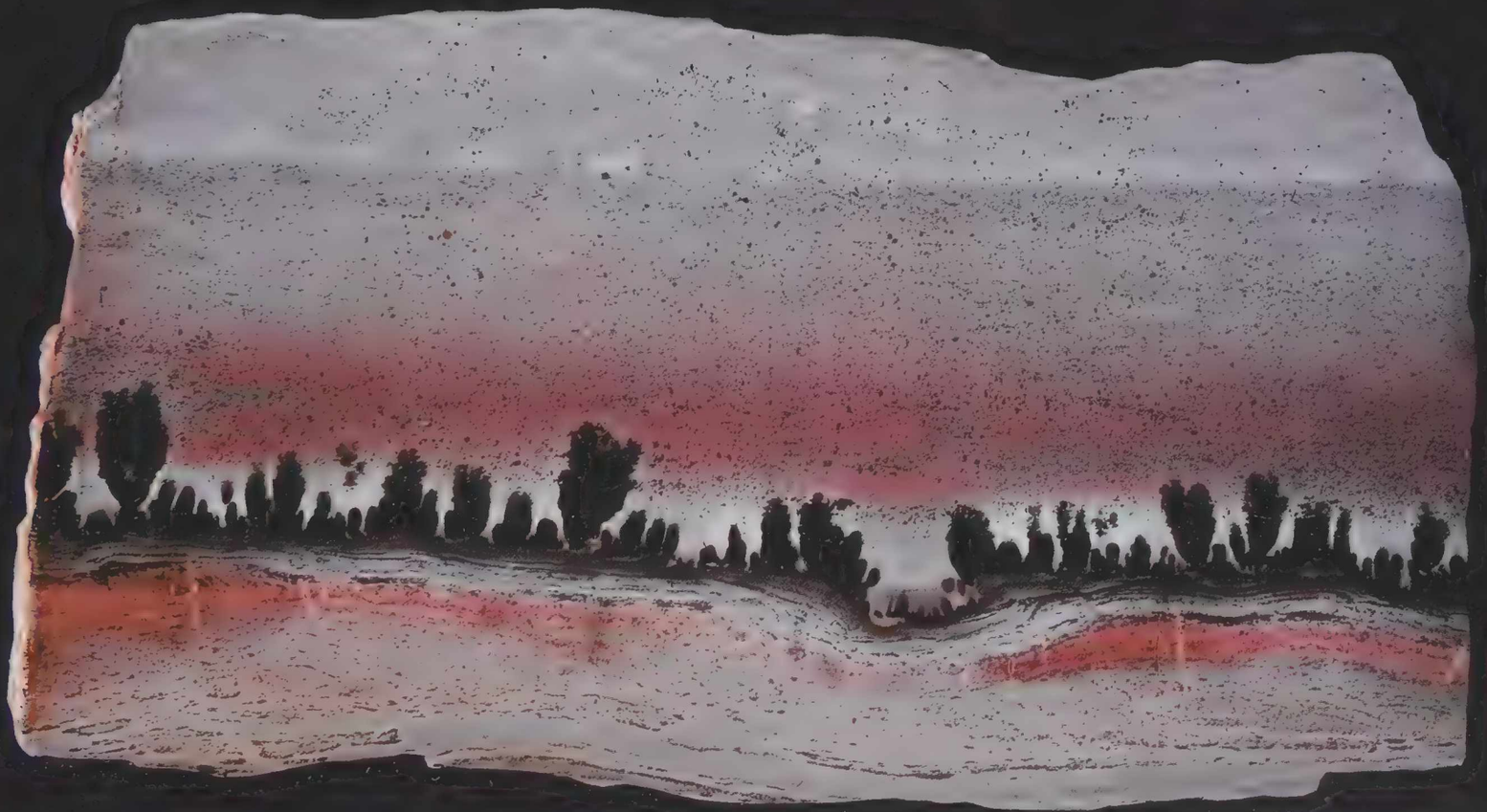
---

27 — *Le Lapidaire* de Marbode est publié dans Migne, *Patr. lat.*, CLXXI. Pour ses versions françaises, voir L. Pannier, *Les Lapidaires français du Moyen Age, des XIIe, XIIIe et XIVe siècles*, Paris, 1882.

28 — J. de Mandeville, *Le Lapidaire du XIVe siècle*, Vienne, 1862, p. 23 ; pour la chronologie de ce traité, voir L. Pannier, *op. cit.*, p. 191.

29 — Pour la propagation de la glyptique antique au Moyen Age, voir F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées au Moyen Age, Revue de l'Art chrétien*, 1893 et J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique, Antiquités et Exotismes dans l'Art gothique*, Paris, 1981, p. 25-30.

30 — Les extraits du livre de Gethel figurent dans les *Lapidaires* de Hugues Ragot, de Conrad von Megenberg (Tethel) et de Mandeville (Techef). Voir F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées...*, p. 198, J. de Mandeville, *op. cit.*, p. 122, C. von Megenberg, *Das Buch der Natur*, Greiswald, 1897, p. 402.



VI *EN HAUT.* JASPE, ORÉGON.
COLL. CL. BOULLÉ, PARIS.
EN BAS. GRÈS JASPÉ, PROVINCE DE SALAMANQUE, ESPAGNE.
COLL. CL. BOULLÉ, PARIS.
PHOTOS FLAMMARION.

VII SEPTARIE, CÔTE CANTABRIQUE, ESPAGNE.
COLL. CL. BOULLÉ, PARIS. PHOTO FLAMMARION.

été conçu lors du séjour des Hébreux dans le désert, alors qu'ils mettaient leur espoir dans tous les sortilèges, dans tous les talismans. Les obsessions se greffent même sur le fonds de l'Ancien Testament.

Ces théories astrologiques trouvent un appui et une confirmation dans la *Météorologie* d'Aristote (Livre III, *VII*), où la genèse des minéraux prend corps dans les exhalaisons qui se produisent dans le sein de la terre. Or, dit Albert le Grand[31], les influences sidérales s'exercent plus aisément sur les substances vaporeuses en mouvement. Il est aussi connu qu'il y a des positions des étoiles dans le ciel qui troublent la matière de la génération des figures humaines de manière qu'elle se durcit en de terribles monstres. L'impression de ces figures humaines ou autres dans les pierres, qui sont une coagulation de la vapeur, ne peut donc pas avoir une autre cause, que les images y apparaissent entières ou en partie. L'action est particulièrement efficace sur l'onyx, une sorte d'agate, dont la matière est très molle. La châsse des Rois Mages, à Cologne, en possède un avec deux têtes superposées et un serpent tenant dans ses mâchoires écartées une tête d'Éthiopien, peints dans ses veines blanches par la Nature et non par l'Art. Mais l'Art peut lui aussi intervenir en combinant des représentations et des substances colorées, durcies ensuite en pierres par la Nature ou par des opérations alchimiques. Les éléments du système kircherien sont formulés dès le XIIIe siècle.

Parmi les autres minéraux, les marbres, dont les fumosités sont imprimées et mues par les dispositions célestes avec le plus de force, peuvent aussi faire naître des images dans leurs morceaux. Comme exemple, Albert le Grand donne non pas le Silène de Paros, mais une tête barbue et couronnée qui se voyait sur une paroi du temple de Venise.

Les pierres peuvent encore être engendrées par l'eau, ce qui leur donne parfois des aspects insolites. Dans certaines régions des Pyrénées, elles prennent des formes arborescentes. Sur les côtes du Danemark, on a trouvé un nid avec des oiseaux pétrifiés dans la mer. Une fontaine de la Gothie convertissait en pierre tout ce qui y était plongé. L'empereur Frédéric en fit l'expérience avec son gant. La fable de la Gorgone ne signifie pas autre chose que la puissance minérale et la disposition des humeurs par rapport à ses vertus. Mais il s'agit, dans tous ces cas, non pas de figures imprimées, mais d'une transmutation directe de la matière à l'intérieur de la même forme[32]. Tous les prodiges lapidaires sont tour à tour inclus dans un système complet et cohérent.

Les érudits du XVIe siècle continuent à spéculer sur ces données, tantôt en revenant aux sources antiques, tantôt en multipliant les fantaisies du Moyen Age. L'astrologie et l'alchimie, toutes les sciences magiques dominent encore les esprits, et la minéralogie relève souvent d'un domaine merveilleux. Un livre sur les gemmes produites par la nature, réunissant les principaux traités parmi lesquels le livre de Gethel (Thetel), paraît à Venise en 1566[33]. On se réfère sans cesse aux théories d'Albert le Grand. Pomponazzi en donne de larges extraits (c. 1520)[34]. Cardan, en 1550, émet un doute sur l'agate de Pyrrhus[35] : un artiste a peint le groupe mythologique, et la nature a fait le reste, la gemme se trouvant enfouie dans un lieu *« où les pierres agates coutumièrement sont engendrées »*, mais il en possède lui-même deux spécimens incontestables : dans l'un, la nature a peint les cercles de la sphère céleste et la terre ronde comme au-dessus des eaux, dans l'autre une ouverture de la terre semble jeter une fumée qui *« obombre »* l'air. La description pourrait se rapporter aux plaques de l'agate où l'on a vu représentés les tourbillons

31 — Albert le Grand, *De Mineralibus et rebus metallicis*. Cf. éd. de Venise, 1542, livre II, chap. I^e^, p. 209 et chap. II, p. 211 et s.
32 — *Ibid.*, livre Ier, chap. IX, p. 154.
33 — L. Dolce, *Libri tre nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme che produce la natura*, Venise, 1566.
34 — P. Pomponazzi, *De naturalium effectum admirandorum causis*, Bâle, 1556.
35 — G. Cardan, *De Subtilitate...*, Nuremberg, 1550 et *De la subtilité et subtiles inventions, ensemble les causes occultes et raisons d'icelles*, Paris, 1556, p. 137 et s.

cosmiques. L'agate reproduit les forêts, les prairies, les animaux, les rivières, les fleurs, les arbres. On voit plus tard encore

> ..... *en sa glace*
> *Vivement empreinte la face*
> *D'hommes et d'animaux divers,*
> *La terre, le ciel, les étoiles,*
> *La mer grosse de vents et voiles,*
> *Monts, rochers, fleuves et bois verts...*
> Rémi Belleau, 1576[36].

> *Poissons, bêtes, oiseaux, bois, antres cavés,*
> *Plaine, fleuves y sont par Nature engravés...*
> Isaac Habert, 1585[37].

La poésie scientifique semble s'inspirer moins de Pline[38] que de Marbode et de Mandeville. Mais l'attention de Cardan se porte davantage sur la légende des pierres en général.

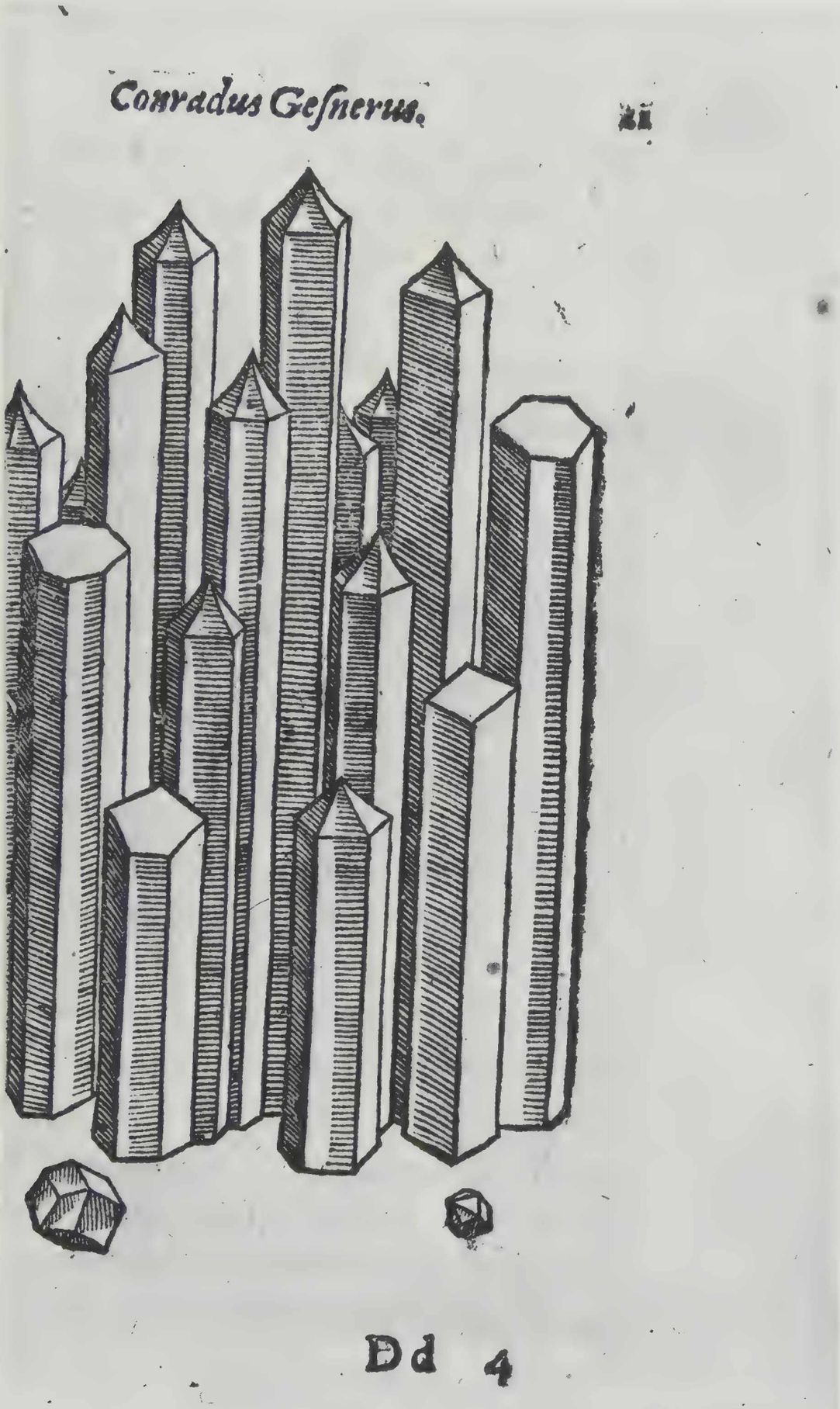
Les pierres vivent, souffrent maladie, vieillesse et mort. Les pierres coupées croissent. Les pierres se recouvrent de figures. Selon Alberti, une pierre trouvée dans un champ de Vérone montrait le sceau de Salomon tracé par la nature comme à la règle[39]. A Fribourg, une « *pierre alabandie* » portait l'image de singes. A Annebourg « *une autre pierre alabandie* » a eu la forme d'une croix. Dans la forêt des monts Hercyniens (Erzgebirge), les macules d'or représentent sur les cailloux diverses formes

> *comme de passereau de mer, de salamandre, de coq, de tête barbue et de la Vierge avec l'Enfant... Semblablement au lac Alsatie, auprès des montagnes Misnesis, les figures des grenouilles et des poissons, faites de cuivre, sont trouvées pourtraites sur la superficie des pierres.*

Les érudits comme Scaliger (1484-1558)[40], Agricola (1490-1555)[41], Gesner (1516-1565)[42] apportent, de leur côté, plusieurs exemples inédits. A Constantinople, dans le Temple de Sagesse (Sainte-Sophie), deux morceaux de marbre blanc fendu ont des taches cendrées, disposées par la nature d'une telle façon qu'elles représentent saint Jean-Baptiste, vêtu d'une peau de chameau. Un de ses pieds n'est pas bien fait. Les Turcs le montrent aux Chrétiens. A Saint-Vital de Ravenne, les couleurs cendrées d'un marbre reproduisent l'image d'un Franciscain. A Ratisbonne, une figure barbue, probablement saint Paul l'Ermite, apparaît dans un marbre fruste. Les représentations religieuses sont mises en relation avec les précédents antiques : le Silène de Pline, auquel s'ajoute la tête d'un jeune Pan trouvée à l'intérieur d'une pierre brisée de Chios, les *autoglyphes* avec l'image de la Mère des dieux et les cristaux avec les effigies d'hommes couronnés du pseudo-Plutarque. Mais la Gorgone est expliquée, conformément à la version du Moyen Age, comme le symbole poétique de l'œuvre pétrifiante de la nature. Les pierres géométriques, les pierres étoilées, les pierres ondoyantes, les pierres verdoyantes, arborescentes sont également décrites et reproduites. Aux environs de Dresde, à Stolp, les rochers prismatiques s'élèvent comme les gratte-ciel d'une ville moderne (fig. 57). A chaque instant, les minéraux revêtent les formes les plus inattendues.

---

36 — R. Belleau, *Amours et nouveaux échanges des pierres précieuses*, Paris, 1576, p. 40.
37 — I. Habert, *Les Trois Livres des météores*, Paris, 1585, p. 58.
38 — La légende de l'agate de Pyrrhus est toutefois reproduite dans sa version classique par plusieurs textes, entre autres dans F. Rueus, *De gemmis...*, Paris, 1547, G. Merula, *Memorabilium*, Lyon, 1556, p. 292 et A. Bacci, *De gemmis et lapidibus*, Francfort, 1603, p. 88.
39 — Le texte auquel se réfère Cardan se trouve dans *De re ædificatoria* de L. B. Alberti (c. 1450). Voir éd. de Strasbourg, 1541, fo. 29 vo.
40 — J. C. Scaliger, *Exotericarum Exercitationum liber...*, Lubeck,, 1557, p. 180.
41 — G. Agricola, *De re metallica, de ortu et causis subterraneorum...*, Bâle, 1546, p. 309.
42 — C. Gesner, *De omni rerum fossilium, lapidum et gemmarum maxime, figuris et similitudinibus liber*, Zurich, 1565, p. 141 et s.



57 C. GESNER, LES ROCHERS PRISMATIQUES DE STOLP EN BOHÊME, 1565. PHOTO B.N.

58 J. CALLOT ET A. KIRCHER, IMAGES DE SAINT JÉRÔME DANS UN MARBRE DE LA GROTTE DE LA NATIVITÉ DE BETHLÉEM, 1619 ET 1664. PHOTOS B.N. ET FLAMMARION.

Loin de se rationaliser avec le développement des sciences naturelles, le monde lapidaire devient de plus en plus étrange. Gaffarel[43], bibliothécaire du cardinal de Richelieu et aumônier du roi, reprend, en plein XVIIe siècle, dans un milieu indépendant, les mêmes doctrines en en accentuant le côté fantastique. L'explication de l'anneau de Pyrrhus par Cardan ne lui donne pas satisfaction. L'idée d'une peinture convertie en marbre est absurde. Et les images spontanées ne manquent ni dans le passé ni dans le présent. Nyder (c. 1475) a rapporté que *« le marquis de Bade avait une pierre précieuse, laquelle, de quelque côté qu'on la regardât, montrait toujours un crucifix »*[44]. M. de Brives[45], en allant dans le Levant en 1604, a vu à Saint-Georges

43 — J. Gaffarel, *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persans*, Paris, 1629, p. 156 et s., p. 167 et s.
44 — L'histoire est tirée de J. Nyder, *Formincarium*, Douai, 1602, p. 293.
45 — F.-S. de Brives, *Relation des voyages*, Paris, 1629.

de Venise un Christ en croix *« dans une pierre de marbre, mais si naïvement représenté qu'on y reconnaît les clous, les plaies, les gouttes de sang »*. La même église possède *« un gamahé* (le terme même évoque l'Antiquité vue à travers le Moyen Age), *ou figure merveilleuse et purement naturelle »*, contre un autel de marbre jaspé qui représente une tête de mort. La Nature se montre admirable partout, mais ces figures sont plus fréquentes dans le Midi et dans l'Orient *« à cause de la chaleur dont elles sont engendrées et de la puissance des astres »*. En Provence, dans les mines de Forcalquier, on a trouvé une quantité de *gamahés* avec des animaux et des lettres. De même près de Lyon, pays aussi très chaud. Dans la région de Riez, des grottes possèdent des *gamahés* en bosse-ronde qui représentent toutes les figures que l'imagination peut inventer. Les uns pendent par le haut, les autres, à côté, sont pareils à des statues. Les rochers de la Tartarie montrent des chameaux, des juments et des brebis composés naturellement. A Bethléem, dans la grotte même de la Nativité, un vieillard à barbe et robe longue, coiffé d'un capuchon, se dessine dans les marbrures d'une table. C'est le portrait, dit-on, de saint Jérôme, imprimé par le miracle et la grâce de Dieu *« à cause de la dévotion qu'il portait à la Crèche »*. L'image, qu'il faut fixer attentivement, surgit et disparaît *« comme une chimère dans le feu ou dans les nues »*. Elle a été connue par une gravure de J. Callot (fig. 58) d'après l'esquisse du Père B. Amico, reproduite dans le *Voyage en Terre Sainte* de Gallipoli (Florence, 1619)[46]. L'artiste s'est certainement interrogé sur la nature de ce miracle.

Oswald Croll[47], contemporain de Gaffarel et médecin du prince d'Anhalt, mentionne, de son côté, des grottes italiennes situées entre Vicence et Padoue où l'on voit *« des effets et jeux de la nature autant admirables que divers »*. Il en explique le mode de formation par des facteurs chimiques :

> *Car les gouttes d'eau distillantes du lambri en bas, destournées selon la variété des chemins par la faveur de l'esprit du sel, font, forment et se transmuent en pierres de diverses figures, représentant icy un homme, là un cheval et choses semblables.*

Il s'agirait d'empreintes qui sont des *« signatures »* des forces élémentaires apposées sur un règne inférieur.

Mais c'est Ulysse Aldrovandi (1522-1607), illustre médecin et naturaliste bolonais, dont l'encyclopédie des sciences naturelles a fait autorité jusqu'à Buffon, qui a donné la liste la plus complète de ces singularités. Son ouvrage sur la minéralogie a été publié en 1648, revu et complété par Ambrosini[48]. Aux exemples déjà signalés en divers endroits s'ajoutent de nombreux autres (fig. 59 et 60). A Venise, en plus du roi couronné (Albert le Grand) et du Christ en Croix (Brives-Gaffarel), il y a un homme sylvestre, des oiseaux et des poissons ; à Ravenne, en dehors du moine franciscain (Agricola) — deux images de paons, un pèlerin se laissant deviner près de l'autel de Saint-Vital, et un moine avec un personnage plus petit, encadrés de part et d'autre par deux anges qui apparurent à l'intérieur d'un marbre sectionné. Un ermite, accompagné d'un personnage semblable à un Turc, se retrouve à Saint-Jean de Pise ; la Vierge avec l'Enfant, que Cardan a mentionnée dans les monts Hercyniens — à Pise aussi et à Bologne ; le Christ *« élégamment dessiné par la Nature sur cinq pierres »* — aux environs de la Chartreuse de Pavie. Des images naturelles sont découvertes maintenant partout, à Syracuse, à Bergame, à Ferrare. Le musée Aldrovandi en conservait une collection importante.

Il ne s'agit plus de minéraux de différentes espèces. Ce sont exclusivement les marbres et les pierres qui s'en rapprochent, comme le silex, aussi tacheté et diaphane, ou le jaspe, qui peuvent produire ces effets. Pour que les formes s'impriment, il faut que la matière soit vaporeuse et fluide et qu'elle durcisse progressivement. Les éléments nouveaux sont rigoureusement conformes à la pensée d'Albert le Grand. Le chapitre consacré aux marbres *(lib. IV, cap. LVII)* est dominé par la question de leurs vertus figuratives et ils y sont classés par sujets. Aux marbres à représentations religieuses succèdent les marbres *« imitant des fleuves »*,

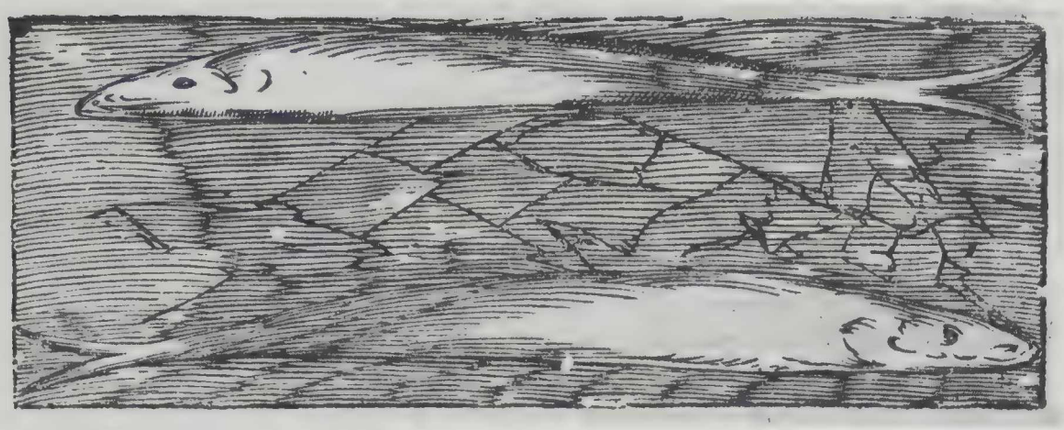
59 ALDROVANDI-AMBROSINI, MARBRE SECTIONNÉ DE RAVENNE AVEC L'IMAGE D'UN MOINE, 1648. PHOTO B.N.

60 ALDROVANDI-AMBROSINI, UN ERMITE ET UN TURC NATURELLEMENT REPRÉSENTÉS DANS UN MARBRE DE SAINT-JEAN DE PISE, 1648. PHOTO B.N.

46 — J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1927, n° 314 du catalogue, pl. 7.
47 — O. Croll, *Traicté des signatures ou vraye et vive anatomie du grand et petit monde*, dans *Royale Chymie*, Rouen, 1634, p. 11.
48 — U. Aldrovandi, *Museum metallicum*, Bologne, 1648, publication de B. Ambrosini.

des marbres écumants, des *marbres dendrites,* couverts d'une délicate végétation ou de forêts touffues, les *marbres anthropomorphites,* dont les macules accusent des traits humains, les *marbres cynites,* avec des silhouettes de chiens, les *marbres scombriformes* à poissons, les *marbres polymorphites,* tout parsemés de monstres, de dragons, d'oiseaux, de quadrupèdes et d'hommes. Le *marbre oriental* est un tourbillonnement de coquillages, d'algues et d'ondes marines que « *nulle main de peintre ne pourrait imiter* » (fig. 61 et 62).

61 ALDROVANDI-AMBROSINI, MARBRES POLYMORPHITES ET MARBRE ORIENTAL, 1648. PHOTOS B.N.



62 ALDROVANDI-AMBROSINI, MARBRE SCOMBRIFORME ET OPHITE ANTHROPOMORPHITE, 1648. PHOTOS B.N.

Le traité vaut plus par son illustration que par son texte, confus et surchargé : Aldrovandi, qui a donné une très grande place à l'imagerie dans toute son œuvre, a été surnommé « *Illustrator* » de la nature. Les figures qu'il réunit constituent une collection des principales variétés, dont certains spécimens n'étaient connus que par des descriptions rapides. Les dessins sont souvent fantaisistes, mais ils nous montrent comment étaient alors conçues ces images spontanées. Les visions prennent corps dans le désordre et dans les accidents des taches et des aspérités, mais tout en relevant de répertoires précis. Les deux poissons du marbre *scombriforme* reproduisent le signe du Zodiaque, thème courant des marbres incrustés[49]. Les oiseaux, les paons et un serpent en forme de spirale, indiqués sur un porphyre, sont sans doute aussi inspirés par ce décor orientalisant. Depuis Albert le Grand, Venise, Ravenne, Constantinople, Pise, fameuses par ces techniques d'incrustations et par les mosaïques, ont été constamment associées à ces merveilles. La confusion a certainement souvent joué.

Mais les sujets affluent aussi d'ailleurs. Les *polymorphites* foisonnent en êtres fantastiques où l'on identifie des créatures du Moyen Age gothique, parmi lesquelles le dragon à ailes de chauve-souris et les grotesques de la Renaissance. Les sources qui ont contribué à la doctrine se réaffirment dans les thèmes. On y retrouve enfin des éléments antiques. L'*ophite anthropomorphite* montre entre ses bigarrures *« la figure d'une tête humaine, coiffée d'un bonnet turc, qui, ce qui est encore plus admirable, retournée, présente une autre face, composée à l'envers »*. Le visage double enclavé est spécifique de la glyptique gréco-romaine. Introduit dans une série où la légende des marbres se substitue à la légende des gemmes, il symbolise une continuité.

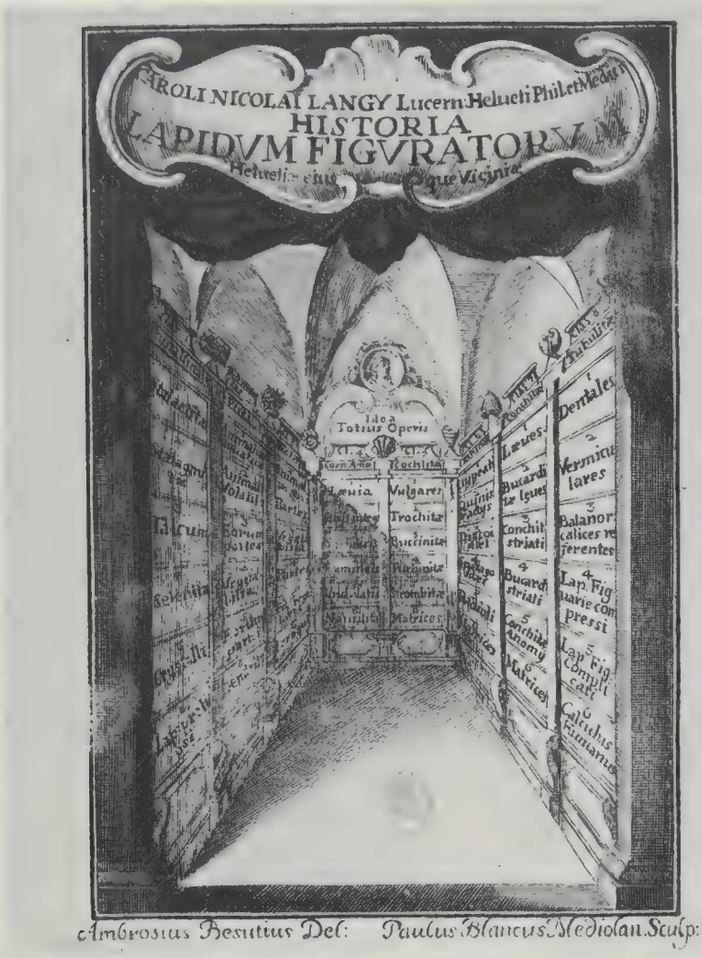
Les images surgissent dans la pierre comme dans un miroir trouble. A l'origine, ornement pur, veiné, tacheté d'un dessin flou sans contenu figuratif, le marbre semble revenir, dans plusieurs cas, vers une étape qui précéda la mosaïque, où l'homme a rectifié les traits vivants qu'il a cru y apercevoir. Les figures s'y réintègrent et apparaissent comme la révélation d'une vie secrète.

Dans la propagation des formes et des fables et pour la renommée des *« marbres florentins »*, l'ouvrage d'Aldrovandi et son musée, auquel s'est annexé le musée Cospien, où les tableaux du cataclysme de Troie rivalisaient avec les tapisseries, ont eu une importance de premier plan. En formulant ses théories, Kircher s'en est beaucoup inspiré et y a puisé un très grand nombre d'exemples. Le texte même contient une suggestion pour les artistes.

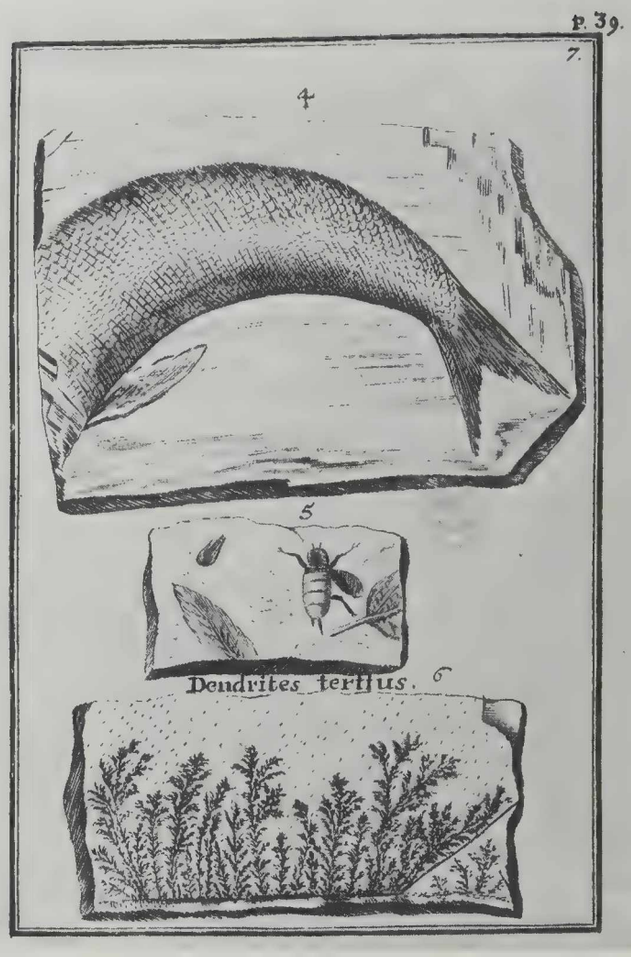
En commentant le jaspe qui représente tantôt un fleuve, tantôt un scorpion, Ambrosini signale que l'armoire de Rodolphe II en conservait de magnifiques avec des marécages et des forêts, des nuages, des arbres, des rivières qui paraissaient à ceux qui les regardaient, non pas une pierre, mais une peinture. Il tient ces précisions d'Anselme Boèce de Boot, originaire de Bruges et médecin de l'Empereur, dont l'*Histoire des gemmes et des pierres,* parut en 1609[50]. En ce qui concerne le

49 — Dans les pavements de San Miniato et du baptistère de Florence, par exemple.

50 — A. Boèce de Boot, *Gemmarum et lapidum historia,* Hanovre, 1609, et *Le Parfait Joaillier ou Histoire des pierreries,* Lyon, 1644, p. 326.



63 LE MUSÉE LAPIDAIRE DE N. LANGE, 1708. PHOTO B.N.



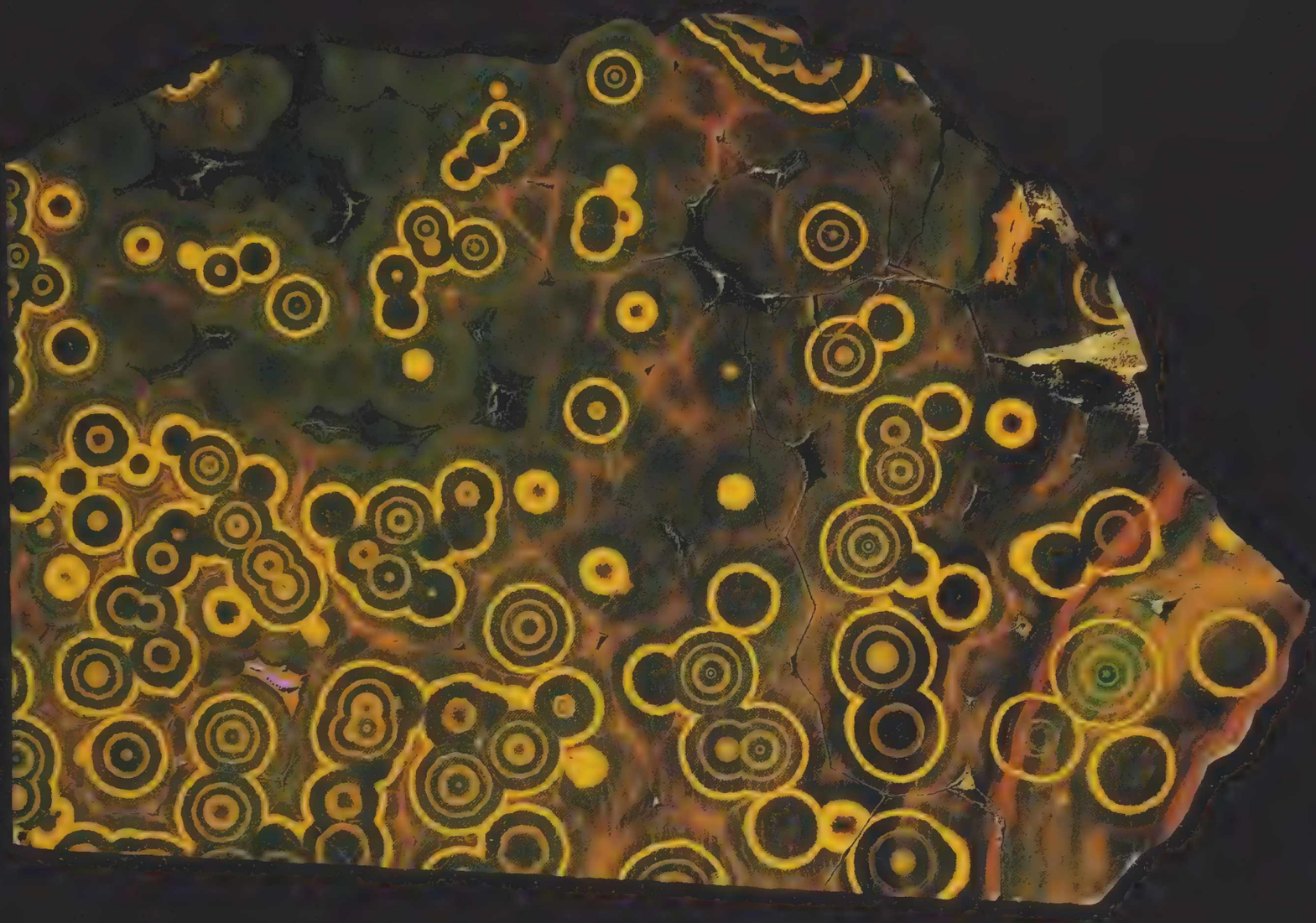
64 N. LANGE, PIERRE FIGURATIVE, POISSON ET PLANTE, 1708. PHOTO B.N.

scorpion, l'interprétation est erronée. Celui-ci doit être *gravé* sur le jaspe à l'heure où le soleil entre dans son signe pour que la pierre acquière toutes ses vertus prophylactiques. Mais l'armoire, le *scrinium*, était sans doute le *« cabinet »* du souverain, actuellement à Vienne, pareil aux meubles livrés par Hainhofer au duc de Poméranie et au roi de Suède. Anselme de Boot ajoute que sa Majesté Impératrice a été tellement séduite par ces effets qu'elle a fait faire dans la même pierre un dessus de table où la docte main de l'ouvrier a assemblé les figures et les images naturelles de divers lieux, montagnes et villes. Le travail a pris plusieurs années. L'objet était si admirable qu'il pouvait être compté comme une Merveille du Monde, comparable au temple de Diane d'Éphèse.

> *Les jaspes, donc, comme toutes les autres pierres précieuses où la nature a imprimé des figures, sont inestimables, et la taxe de leur prix est laissée au jugement du vendeur.*

Le témoignage d'un homme directement associé à un milieu où l'on voyait se côtoyer de grands savants et des artistes illustres, des astrologues, des alchimistes et des docteurs miracles et d'où se répandaient des modes bizarres est particulièrement frappant. Il met l'accent sur la place que la minéralogie visionnaire tenait dans l'imagination, et il révèle l'esprit dans lequel étaient compris et recherchés ces tableaux spontanés par les décorateurs et par les peintres.

Les jaspes, les marbres, les agates étaient choisis par les artistes pour la beauté de leur matière et pour le jeu instable, contrasté, de leurs couleurs. Mais le tumulte des ombres et des taches correspondait aussi à un état élémentaire : on y voyait la brume de la terre, les tourbillons de ses exhalaisons profondes, figées dans la chaleur et dans le froid souterrains. Le médecin de Rodolphe II rappelle encore les



VIII JASPE ORBICULAIRE, MADAGASCAR.
COLL. CL. BOULLÉ, PARIS. PHOTO FLAMMARION.

IX DOLÉRITE, GABON.
COLL. CL. BOULLÉ, PARIS. PHOTO FLAMMARION.

conditions de ces genèses[51]. De même que les surfaces d'architecture se disloquent sous la poussée baroque, la pierre éclate dans les visions des profondeurs et des espaces houleux. Mais des images y sont aussi appelées par des légendes qui se sont précisément multipliées à cette époque. En Italie, elles ont souvent été associées aux exotismes orientaux, dans l'Europe septentrionale, liées à Florence. Toutes sont sorties du monde antique, refondu successivement au Moyen Age et à la Renaissance.

En choisissant l'agate aux veines tourmentées comme fond de son Jugement Dernier, König évoque, par un morceau de pierre gardant la marque de ses fumosités initiales, le monde se dissolvant dans ses émanations et retournant vers le chaos. Les plaques bariolées qui ornent le *Wunderschrank* de Gustave-Adolphe, avec des scènes de cataclysmes, reflétaient des cataclysmes authentiques. Le caprice de Dubus, qui imita un mur monté avec des marbres florentins, n'est pas seulement une improvisation conforme à un passage de Léonard. Il se rattache à une cosmogonie et à une curiosité du temps.

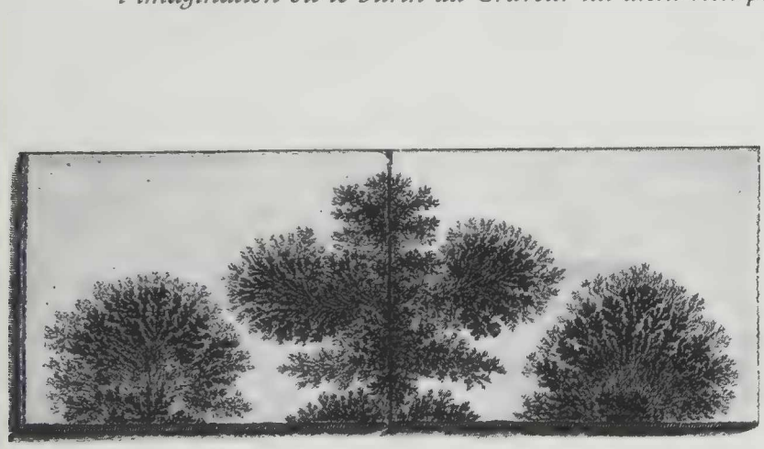
L'histoire de ces prodiges minéraux ne s'arrête pas ici. Au siècle des théoriciens et des collectionneurs exaltés succède une période de rationalisation, troublée à un moment donné par la recherche la plus extravagante qui soit sur la nature et sur la vie.

Les pierres imagées se trouvent maintenant dans les revues scientifiques, dans les traités d'histoire naturelle, minéralogie et oryctologie[52] où elles sont présentées classées avec méthode. Celui de Lange[53] est tout entier une *Historia lapidum figuratum* (fig. 63 et 64) qui, entre autres, fait état des pierres spéculaires, les sélénites, où les images sont réfléchies comme dans un miroir et non incorporées. La sélénite est engendrée par l'eau salée.

Dézallier d'Argenville décrit dans son ouvrage sur les fossiles, les dendrites, les pierres arborisées, les pierres de Florence dont l'une représentant un groupe de trois hommes :

Ces hommes paroissent converser et l'un d'eux a un chapeau et un bâton sans que l'imagination ou le burin du Graveur lui aient rien prêté (fig. 65)[54].

65 A.-J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, PIERRE ARBORISÉE ET PIERRES DE FLORENCE, 1755. PHOTOS B.N.



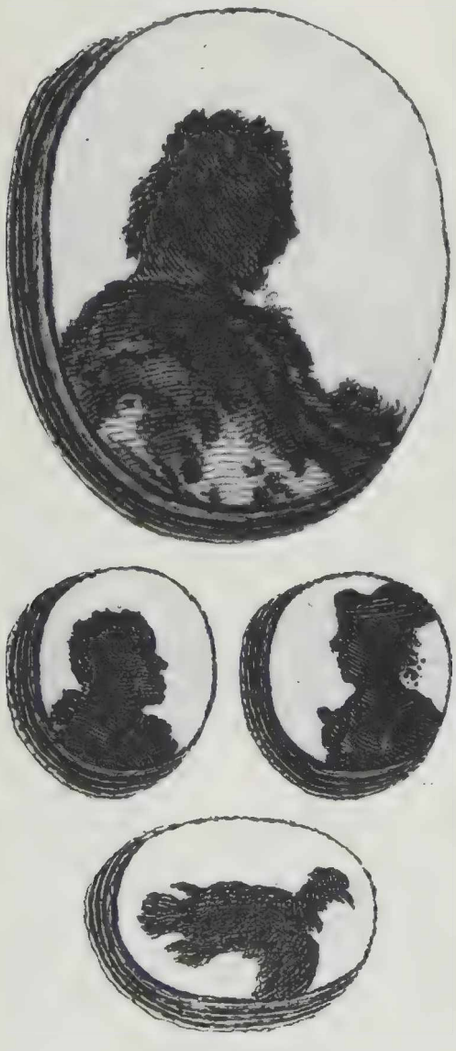
51 — *Ibid.*, p. 629. Le marbre se fige et s'accroît au moyen des exhalaisons... L'exhalaison y peint les couleurs... Pour la génération du marbre, non seulement la chaleur est nécessaire, mais quelquefois le froid souterrain...

52 — E. Luidus, *Lithophilacii Britannici Ichnographia*, Oxford, 1698; G. E. Rumphius, *Thesaurus Cochlearum et Mineralium*, Amsterdam, 1705; J.-J. Baier, *Oryctographia norica*, Nuremberg, 1719; J. Woodward, *Attempt Towards Natural History of the Fossils of England*, Londres, 1729; A.-J. Dézallier d'Argenville, *L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'Oryctologie qui traite des terres, des pierres, des métaux, des minéraux et autres fossiles*, Paris, 1755; R. Brookes, *Natural History*, V, Londres, 1763, entre autres.

53 — L. N. Lange, *Historia lapidum figuratorum Helvetiae*, Venise, 1708.

54 — J.-B.-R. Robinet, *De la Nature*, t. IV, Amsterdam, 1766, p. 7 et s.; *Traité de l'animalité; considérations philosophiques de la graduation naturelle des Formes des Êtres ou les essais de la Nature qui apprend l'homme*, Paris, 1768.

66 A.-J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, AGATE ORIENTALE, AGATES À PORTRAITS ET À OISEAUX, 1755. PHOTOS B.N.



Mais une composition où la nature est complétée par l'art fait également partie de la série de ces « *Agathes et Jaspes singulières* » :

> *L'Agathe Orientale (de M. le Marquis Dézallier d'Argenville) a donné l'occasion au graveur de profiter des deux taches d'en haut qui imitent les rideaux d'un lit et de représenter dans la partie sombre au-dessous Judith avec sa Servante, laquelle coupe la tête d'Holopherne* (fig. 66)[55].

C'est un rappel du procédé d'Antoine Carrache-König-Bonavita, utilisant les arabesques marbrées comme fond à des représentations appropriées. L'agate avec les muses et Apollon, décrite par Pline, est mentionnée à ce propos.

Par un détour inattendu de la pensée, c'est l'une des plus étranges théories sur la genèse des êtres animés que l'on voit s'échafauder sur ces répertoires remis en ordre et à partir d'une réflexion d'un philosophe illustre.

> *Les hommes tiennent aux animaux, ceux-ci aux plantes et celles-ci derechef aux fossiles qui, à leur tour tiennent aux corps que les sens et l'imagination nous représentent comme parfaitement morts et informes,*

écrit Leibniz dans l'une de ses lettres à Hermann et Appel. Robinet, disciple des Encyclopédistes, la cite et en conclut que tous les règnes sont traversés par la même vie.

> *La Nature n'est qu'un seul acte et tous les Êtres ont été conçus et formés d'après un dessein unique dont ils sont des variations graduées à l'infini.*

La grande échelle naturelle des Êtres remonte, par des métamorphoses continues, de l'homme jusqu'à la pierre. La pierre en contenant déjà le germe, la pierre imagée ne serait pas autre chose que la première préfiguration du monde animé.

Les preuves ne manquaient pas à Robinet pour sa démonstration[56]. Des plantes, des animaux, des hommes en pierre ont été vus dans les forêts d'Écosse, d'Irlande et d'Angleterre (Woodward). Insectes, chenilles, mouches, papillons, serpents, poissons, hommes et géants pétrifiés sont réunis par d'Argenville dans son traité dont une section groupe les parties du corps humain. Le squelette d'un éléphant pétrifié a été trouvé il y a soixante ans en Haute-Saxe. En fait, il ne s'agit pas de pétrification ainsi que le prétendent la plupart des érudits contemporains mais d'une genèse spontanée comme sur les marbres florentins ou sur les gemmes antiques.

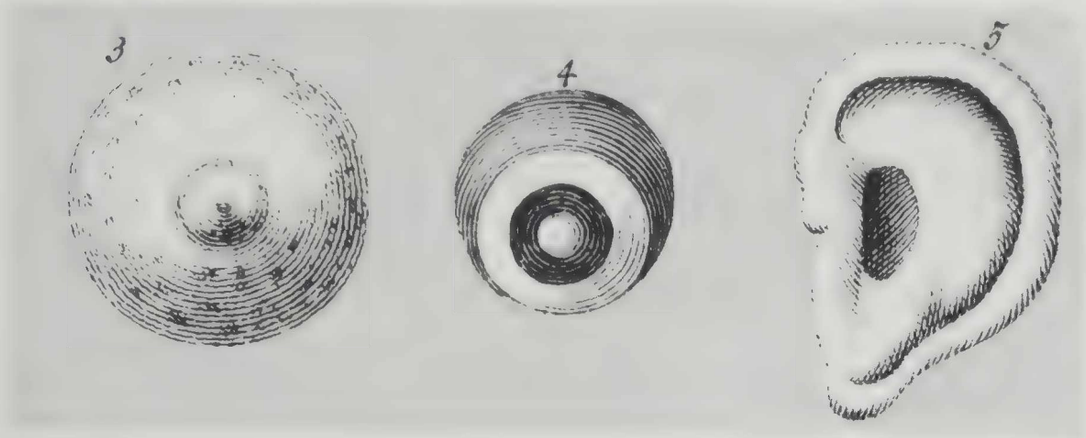
> *On connaît la belle et précieuse agate de M. Dargenville sur laquelle la Nature a représenté un portrait noir de profil sur un fond clair à peu près dans la manière de Rembrandt. Qui n'a pas vu dans le cabinet de M. l'Abbé Jules de Fleury à Paris, deux portraits de Maures sur deux agates ? L'un a la tête nue, l'autre porte une espèce de petit chapeau à l'Espagnol. Une agate du même cabinet offre un oiseau perché sur un tronc d'arbre* (fig. 66)[57].

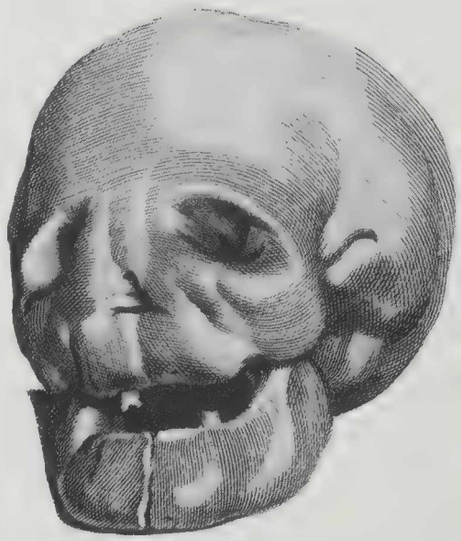
Les prototypes paléolithiques des êtres en montrent des figures complètes en relief ou en dessin colorié. Il y a aussi des morceaux séparés des éléments anatomiques, des pièces détachées d'un corps à assembler et à faire vivre[58].

Le solide est baigné dans le fluide qui en façonne lentement la forme — un cœur, un cerveau, un poumon. *Lithocardites, Bucardilites, Anthropocardites,* cailloux bleuâtres en dedans, sont les trois espèces de cœurs connues de Brookes qui montre également une pierre mamillaire et un cerveau humain. Les cerveaux humains

55 — Lettre de Leibniz à Hermann et Appel, voir J.-B.-R. Robinet, *De la Nature,* p. 7.
56 — J.-B.-R. Robinet, *De la Nature,* p. 197 et s.
57 — *Ibid.*, p. 212.
58 — J.-B.-R. Robinet, *Considérations philosophiques,* p. 19-37.

Encephalithes ou *Encéphaloïdes*, pierres argileuses blanchâtres, figurent aussi chez Dézallier d'Argenville. Des crânes humains *(Cranioïdes)* (fig. 67), des têtes de cheval *(Hippocéphaloïdes)*, des pieds *(Pes humanus saxeus)* ou *Anthropodites*, des mains *(Lapis chirites)* abondent dans cette collection. Rien que pour les yeux, il existe des espèces blanchâtres *(Leucophtalmos)*, doubles *(Diophtalmos)*, triples *(Triophtalmos)* en onyx (fig. 68). La liste comporte une soixantaine de pièces tirées d'ouvrages contemporains, en reprenant leur description et leur vocabulaire technique. La série est





67 A.-J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, PIERRE CRANIOÏDE, 1755. PHOTO B.N.

68 J.-B. R. ROBINET, YEUX ET OREILLE DE PIERRE, 1768. PHOTO B.N.

complétée par une figure entière trouvée dans l'île de Malte et signalée par le *Journal des sçavans* (1677). Il y a un rocher séparé de la montagne du côté de la mer ressemblant si bien à un ermite qu'il est appelé *Il Fratre impiccato* ou *Moine pendu*. Il apparaît comme l'aboutissement de différents essais préliminaires de la représentation de l'homme qui se sont poursuivis tant par partie qu'en entier, en grand, en petit, en empreinte plate et en relief.

> *Ce ne sont pas des jeux de hasard mais des produits d'autant de genres particuliers des réalisations de modèle unique de tous les Êtres... En contemplant l'Être dans les pierres, nous devons donc nous souvenir que pour atteindre ce degré, il a passé par un nombre et une variété de transformations les plus vastes et que toutes préparèrent la forme humaine.*

Les *Considérations philosophiques* de Robinet, qui continue les mêmes démonstrations avec les plantes et les animaux, est un recueil des monstres, des créatures hybrides marquant les transitions d'un règne à l'autre et une évolution vers l'Être supérieur. On y trouvera une vaste documentation sur le bestiaire fantastique de son temps. L'ouvrage a fait un certain bruit. On y associait Toussaint, Diderot, Helvetius, en sorte que Robinet dut mettre les choses au point. Et il y avait une âpre polémique avec l'Église qui l'avait mis à l'index. Le Père dominicain Richard (1773)[59] lui a consacré une importante étude critique ayant pour titre *La Nature en contraste avec la Religion et la Raison*.

Pour l'histoire des pierres imagées proprement dite, ces exercices intellectuels furent d'ailleurs sans suite. Son développement reste en dehors de ces déviations philosophiques et se poursuit imperturbablement sur les mêmes bases. *Le Recueil des monuments des catastrophes que le globe terrestre a essuyées* de Knorr et Walch (1777), recueil de formations insolites et de fossiles, évoque encore avec beaucoup de précision les *« pierres aux masures de Florence » :*

> *C'est le nom qu'on donne à une espèce de pierre qui se trouve dans les environs de Florence. Elle porte ce nom d'après les peintures qu'on y voit. Elle représente les masures des villes, des tours, des pyramides, tombées en ruines, des murailles et des maisons écroulées. La couleur de la pierre est communément grise et les taches*

59 — Ch.-L. Richard, *La Nature en contraste avec la Religion et la Raison en l'ouvrage qui a pour titre : De la Nature*, Paris, 1773.

> *un peu plus obscures imitent une perspective aérienne. Les ruines sont de couleur brune, nuancée par-ci par-là, d'un brun plus obscur. Entre ces ruines, surtout près de la base, on voit des petites dendérites, comme si les ruines étaient couvertes de mousse. Ces pierres diffèrent entre elles par la beauté et la ressemblance plus ou moins grande avec le corps qu'elles représentent. Suivant quelques auteurs, elles se divisent aisément en plaques : elles ont le grain fin et pour cette raison, elles sont susceptibles d'un beau poli. Les peintures pénètrent les plaques d'outre en outre. Il faut se garder de confondre ces pierres avec le marbre arborisé de Florence. Les Italiens donnent à celui-ci le nom de* pietra emboscata *et à la pierre aux ruines celui de* pietra cittadina[60].

Tout en restant dans la meilleure tradition, le texte marque une évolution. Les images produites par la nature y sont décrites comme des tableaux de peintres, faisant abstraction de toute considération métaphysique. Il ne s'agit pas d'une omission mais d'un refus délibéré. Les auteurs s'expliquent sur ce point. Les bizarreries figuratives des pierres, ruines, cités, végétation, ne sont point des phénomènes géologiques mais

> *des figures accidentelles, des chiffres et autres pareils traits dont autrefois on a fait beaucoup de cas mais qui, aujourd'hui, ont perdu tout leur crédit, vu que ces Jeux de la Nature ne passent que pour un amusement de curieux.*

Nous assistons à un dénigrement en bloc des mythes et des doctrines qui gravitaient autour de ces objets et à l'esquisse d'une nouvelle interprétation : un accident, un jeu gratuit avec des ressemblances. Il y subsiste toutefois l'énigme, dont il est vain de rechercher l'explication mais qui intrigue les curieux.

> *Tous ces jolis accidents, où la Nature imite si bien les productions de l'art, plaisent par leur singularité à ceux-mêmes qui s'occupent le moins des productions minérales mais ils intéressent bien plus particulièrement le naturaliste, et ils piquent surtout sa curiosité pour découvrir les causes qui les ont produites,*

reprend Patrin au commencement du XIXe siècle[61], en présentant les marbres florentins comme des chefs-d'œuvre de peinture sans participation de la main de l'homme.

La légende de l'agate de Pyrrhus, toujours présente dans ces spéculations, malgré les réserves de Cardan et de Dézallier d'Argenville, trouve son ultime confirmation dans les calcaires de Toscane où apparaissent, comme par miracle, des paysages fantastiques (fig. 69). A Apollon et aux neuf Muses succèdent des masures et des décombres qui, eux, sont une réalité et non une fable dont elle comprend le mécanisme visionnaire. Ce sont encore les mêmes « *pietre cittadini* » que l'on recherche et que l'on retrouve aujourd'hui.

Ci-contre, en haut :
69 CALCAIRE PAYSAGER, TOSCANE. COLL. CL. BOULLÉ, PARIS. PHOTO FLAMMARION.

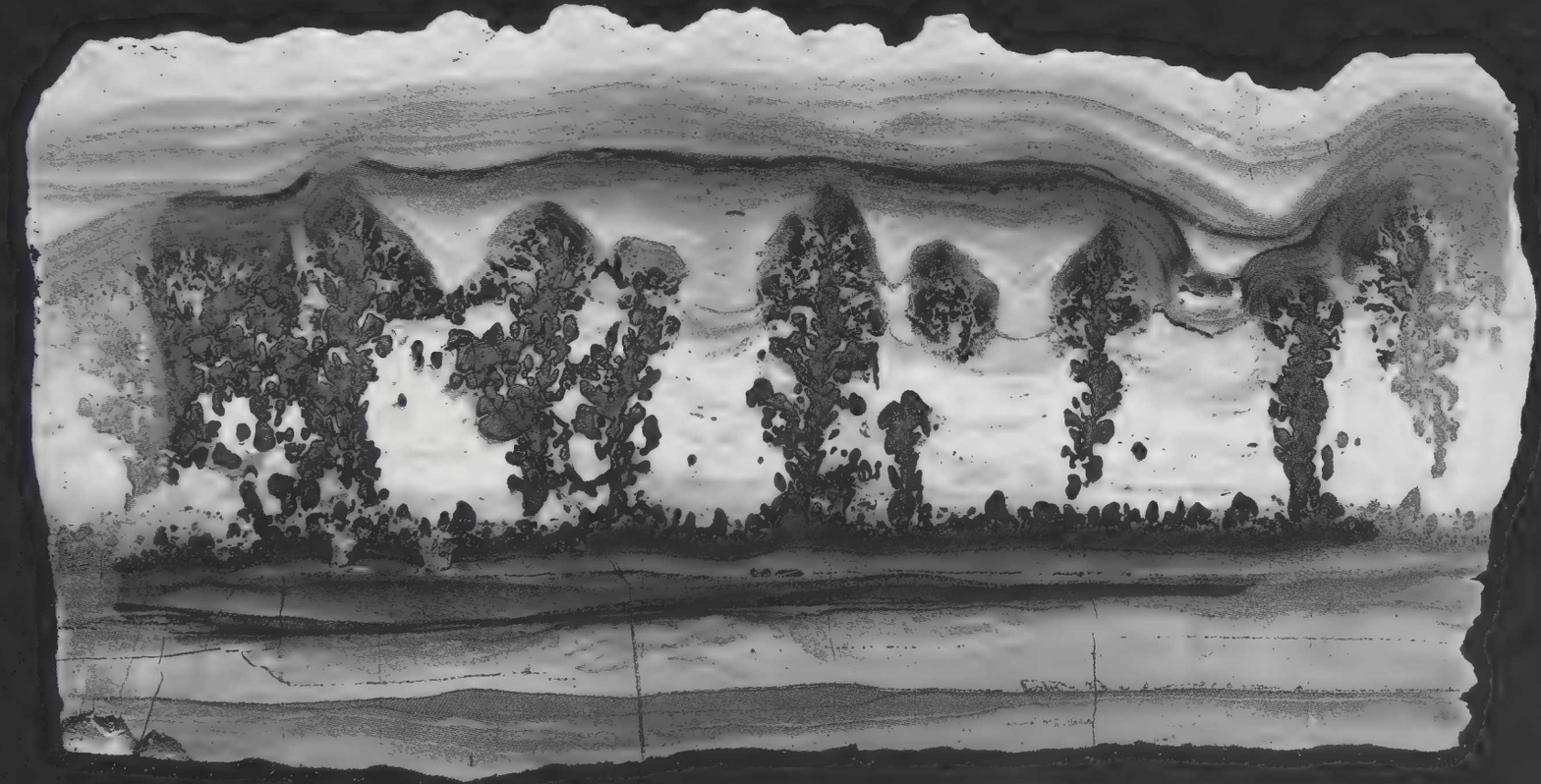
Ci-contre, en bas :
70 MARBRE PAYSAGER, GLOUCESTERSHIRE, COLL. CL. BOULLÉ, PARIS. PHOTO FLAMMARION.

Un château à demi effondré, une sorte d'îlot de couleur ocre, une mer d'opale se confondant avec le ciel, des ruines, des pans de murs, des débris de forteresses reflétés dans les eaux d'un azur pâle se découvrant dans l'ouverture d'une grotte et entre deux falaises géantes rongées, striées comme des troncs d'arbres, une mer de sable perdue dans le ciel, des vols d'oiseaux. Voici de surprenants tableaux acquis tout récemment par un collectionneur, qui correspondent parfaitement aux descriptions d'un Knorr (Pl. IV et V).

Il en va de même pour les « *pietre emboscata* », avec leur abondante végétation, des bosquets, des touffes, des forêts sombres auxquelles s'ajoutent les marbres paysagers anglais dits de Bristol dont les carrières de Catham (Gloucestershire) étaient abondamment pourvues. Ce sont souvent des rangées d'arbres qui, reproduits en miniature, aux troncs et aux feuillages bouclés, paraissent comme un objet d'orfèvrerie moderne (fig. 70 et Pl. VI en bas).

---

60 — J. E. E. Walch et G. W. Knorr, *Recueil des monuments des catastrophes que le globe terrestre a essuyées*, Nuremberg, 1777, t. I 1, p. 116-117 et t. I 2, p. 5 ; cf. R. Caillois, *Les Traces, Preuves*, juillet 1961, p. 21-22.
61 — E. M. L. Patrin, *Histoire naturelle des minéraux*, Paris, An X, III, p. 280 et s., suite à l'*Histoire naturelle* de Buffon et Déterville.

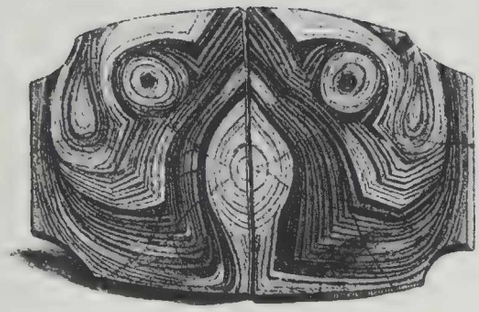


Si évident et si irréfutable qu'il soit, le *lusus naturae* réglant la composition des figures laissa sceptiques certains théoriciens. Après la destruction de ses légendes, lui-même fut à son tour remis en question. Toutes les subtilités d'anciennes doctrines sont balayées d'un coup. Jamais il n'y eut un jeu de la nature même combiné avec de l'Art. C'est uniquement à la main de l'homme que l'on voit attribuer, à l'extrême fin du XIXe siècle, par Montbarlet, un savant bordelais[62], toutes les figurations sur minéraux. Les cailloux en sont abondamment pourvus. Dans la vallée de la Dordogne, il n'en est pas un seul qui ne soit sculpté, gravé ou peint par un artiste. Dans le *« Désert »* de Juillac (Gironde), les figures et les tableaux étranges qui apparaissent sur les rochers sont des symboles religieux et non un hasard minéralogique, comme le prétendent encore de nombreux érudits. On y retrouve même quelques inscriptions qui nous fournissent des précisions sur l'histoire du monument. Il s'agirait d'un sanctuaire druidique inauguré au temps d'Antonin le Pieux, deux siècles après la conquête des Gaules. La date des cailloux imagés est plus lointaine et moins précise mais ils apportent, avec leurs hiéroglyphes, des témoignages sur le même culte. Leur nombre est incalculable et ils présentent aussi une véritable valeur artistique. Ce sont souvent des *« petits chefs-d'œuvre »*, à l'origine d'un long et d'un multiple développement. L'art français, fidèle aux traditions de la vieille Gaule, s'en inspira et en tira profit. En mentionnant ces toutes dernières illuminations, André Breton les fait entrer dans *Le Surréalisme même*[63].

L'étroite association de l'art proprement dit aux tableaux naturels, des tableaux naturels à l'art proprement dit ne manquera pas de s'exercer en sens inverse. Des formes et des sujets nouveaux de la peinture en continuelle évolution y sont successivement reconnus. C'est Roger Caillois[64] qui procéda à cette reconnaissance des thèmes figuratifs et non figuratifs contemporains dans la *Natura pictrix* des Anciens.

Sciées en deux et dépliées comme un diptyque ou comme un livre, des plaques de marbre ou de porphyre composent des arabesques symétriques. Un ordre rigoureux y apparaît dans le désordre des bariolages de la nature. Les tableaux ont été mis en relation avec les abstractions de la peinture moderne. Le système a été pratiqué depuis des siècles. Dézallier d'Argenville[65] le fait voir sur une *« Agathe d'Allemagne qui ne cède aux Orientales par la beauté et la netteté »*.

> *Son compartiment entremêlé de ronds et de bandes centrés est extrêmement beau et paroit d'autant plus que les deux morceaux sont joints ensemble. Le fond en est violet clair et les zones blanches et couleur de rose* (fig. 71).



71 A.-J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, AGATE D'ALLEMAGNE, 1755. PHOTO B.N.

Les formes pures fascinent déjà les amateurs et les artistes. Certaines des pierres contiennent dans leurs entrailles de surprenants amoncellements. Brisées, coupées en plusieurs tranches, elles font voir sur leurs surfaces brillantes et lisses des veines et des taches parfaitement ordonnées, des signes d'une écriture secrète et des figures bizarres. Les pièces rares sont recherchées avec la même passion qu'aux XVIe et XVIIe siècles mais dans le cadre renouvelé de la minéralogie moderne avec sa nomenclature détaillée et l'étendue accrue du champ des investigations où chaque espèce comporte une forme et un style d'art.

La diversité des agates, laiteuses (calcédoine), rouges (cornaline), noir profond (onyx), colorées par bandes ou taches (jaspe), implique une variété de thèmes : des figures nébuleuses et fluides, des abstractions, des écritures calligraphiques, des *« oiseaux naissants »*, des yeux.

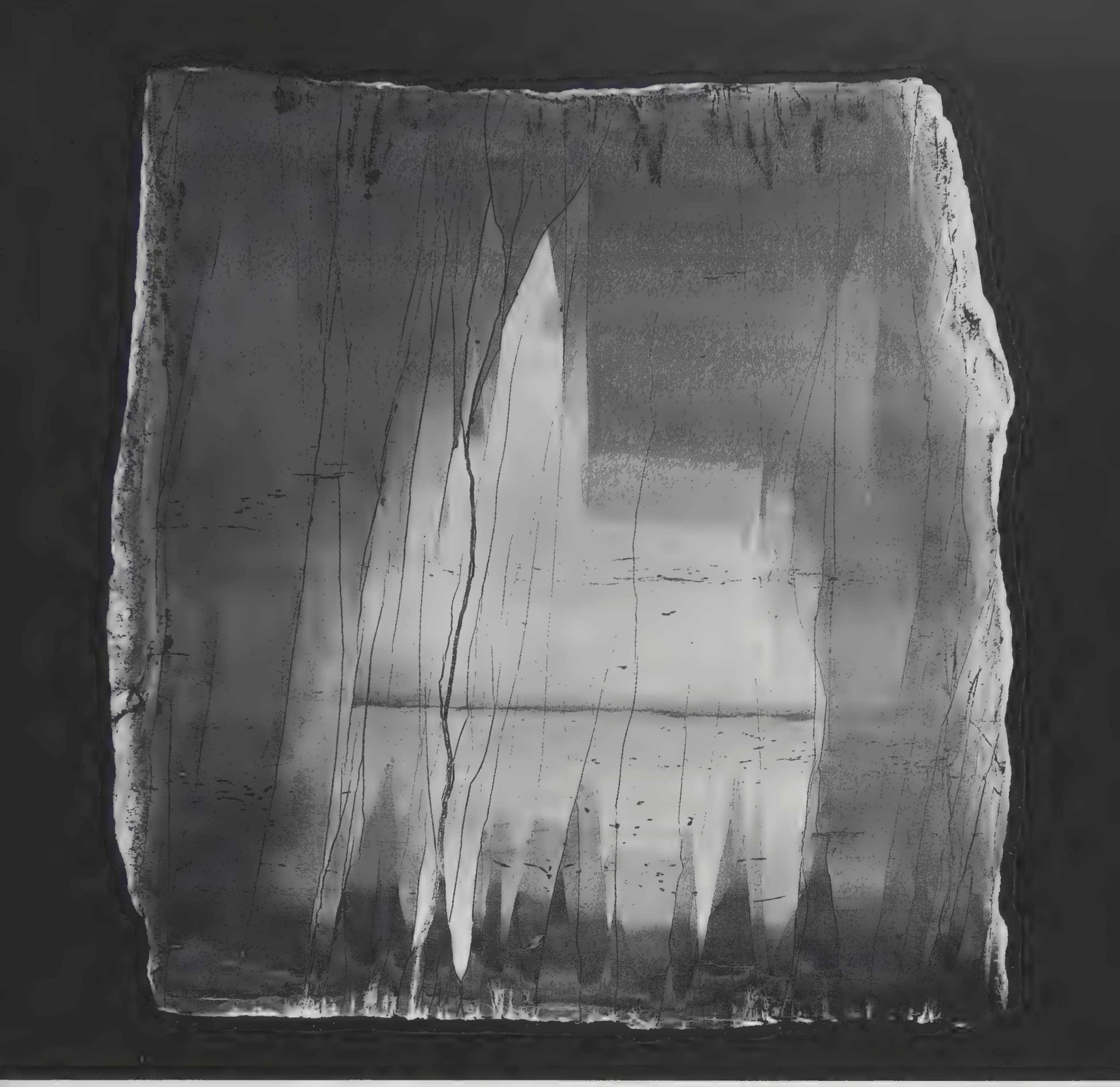
---

62 — J. V. Monbarlet, *Le Secret des pierres*, Paris, 1892, et *Les Pierres et l'Histoire. Le Druidisme et son œuvre*, Paris, 1896.

63 — André Breton, *Langue des Pierres, Le Surréalisme même*, n° 3, automne 1957, reproduit dans *Perspective cavalière*, texte établi par Marguerite Bonnet, 1970, p. 147-155.

64 — R. Caillois, *Méduse et Cie*, Paris, 1960, p. 54 et s. *Natura pictrix, Notes sur la peinture figurative et non figurative dans la peinture et dans l'art ; Les Traces*, dans *Preuves*, 1961, p. 21 et s. *Images, images...* dans *L'Œil*, n° 137, mai 1966, p. 20-27 ; *Pierres*, Paris, 1966 ; *L'Écriture des pierres*, Paris, 1970 (Skira) et 1981 (Flammarion).

65 — A. G. Dézallier d'Argenville, *op. cit.*, p. 168, pl. 4 c.

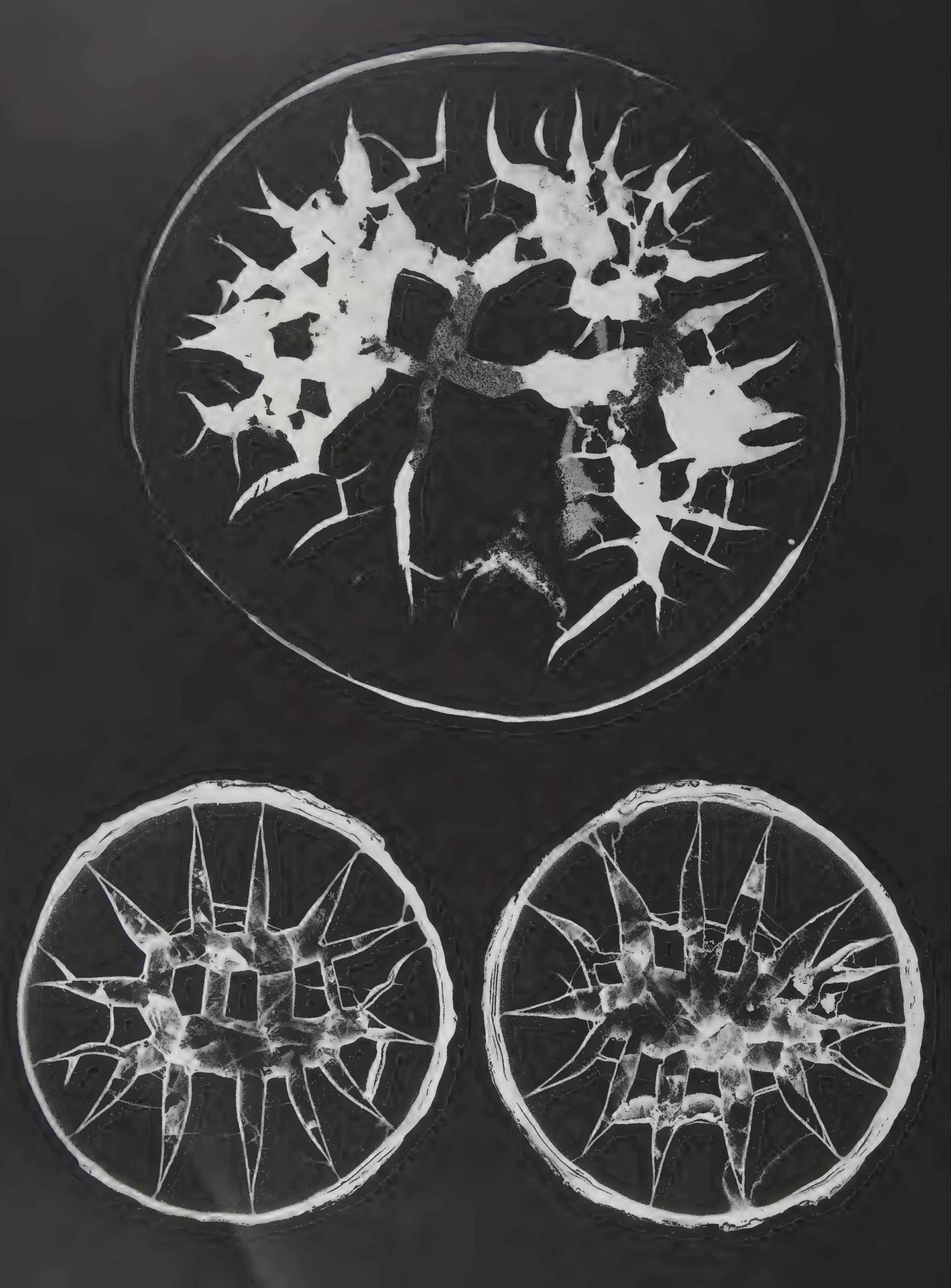


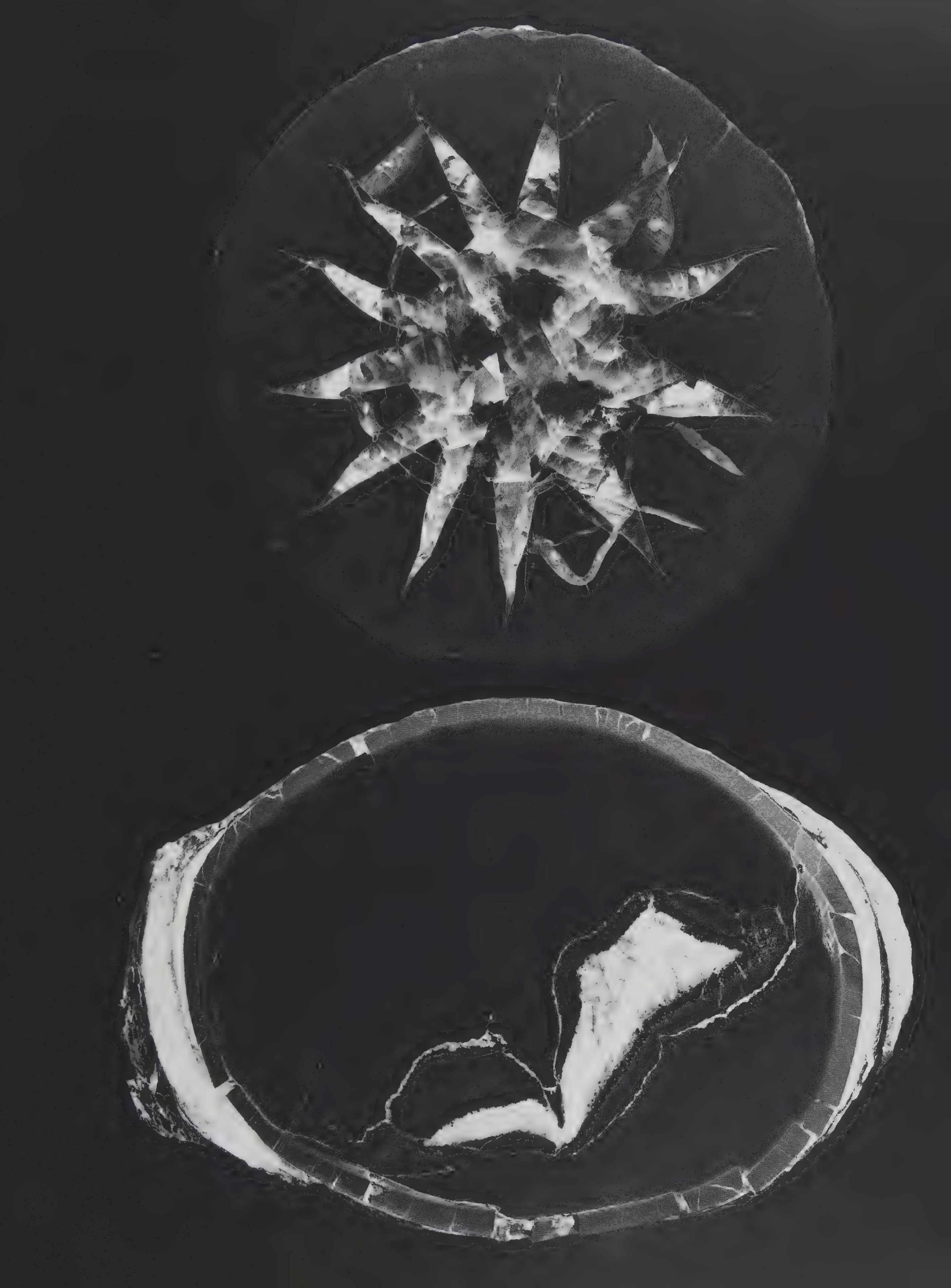
72 CALCAIRE GRAPHIQUE, TOSCANE.
COLL. CL. BOULLÉ, PARIS.
PHOTO FLAMMARION.

Pages suivantes :
73 SEPTARIES, CÔTE CANTABRIQUE ET NAVARRE ESPAGNOLE.
COLL. CL. BOULLÉ, PARIS.
PHOTOS FLAMMARION.

Le jaspe découvre des visions célestes se déployant comme une coquille gigantesque et des images de la terre : une sombre rangée d'arbres se découpant sur une traînée lumineuse traversant un vaste fond violacé, un volcan avec son champignon de fumée montant au-dessus d'un sol craquelé (Pl. VI en haut).

Les calcaires toscans n'étaient pas uniquement des *« pierres aux masures »*. Les calcaires graphiques, les calcaires *« Verde d'Arno »* sont recouverts de triangulations aiguës enchevêtrées où l'on croit voir se profiler tantôt un amas de sauterelles tantôt des tentes ou des rochers fantomatiques. On y voit aussi des villes gothiques aux innombrables tours et aux donjons pointus se reflétant ou projetant leurs ombres dans les abîmes de la surface polie. Un château fabuleux surgit, immatériel et pâle, mystérieusement éclairé, au milieu des eaux où il devient dans la multiplication de ses reflets une vaste cité (fig. 72).





Sur les septaries, on passe des brumes et des mirages géométriques à des éclats de lignes et de taches. Une septarie est un nodule siliceux constellé d'infiltrations de calcite, de déchirures, d'éclatements de filons clairs dans une masse sombre. Le dessin changeant selon les axes de la coupe, chaque pierre en porte virtuellement des variétés incalculables. Les imaginations trouvent tout ce qui leur convient dans ces réseaux complexes : des nœuds, des labyrinthes inextricables, des animaux, des hommes, des scènes entières, hybrides de l'animal et de la flore. Une ronde de corps déchiquetés, une étoile de mer, un poulpe, un mollusque y déploient leurs chiffres inquiétants (Pl. VII).

Schématisées, réduites à une épure, elles font penser à des cristaux de neige ou à des sceaux cabalistiques. Sur l'une de ces compositions, une jambe livide d'un corps dépecé flotte sur une nappe obscure comme dans la profondeur d'un puits. Ailleurs, ce sont des yeux d'un regard menaçant qui pointent ici et là sur une surface inanimée enchâssée dans un anneau aux reflets métalliques (fig. 73).

Nous voici au cœur du monde surnaturel et trouble des visionnaires et des surréalistes qui se révèle brusquement dans une réalité de la nature. Les maîtres d'aujourd'hui n'ont pas fait mieux, tout en étant hantés par le même jeu de paradoxes et de surprises. Il y a aussi géométrie et abstraction décomposant, recomposant les formes de la vie, se suffisant comme formes pures.

Vidés de leur substance imagée, les triangles d'un calcaire *« Verde d'Arno »* se heurtent et s'entrecroisent comme des fusées sur un fond sombre dans une mêlée inextricable en mouvement tandis que sur un jaspe, ce sont des cercles, des pastilles dorées qui se dispersent en se groupant capricieusement sur l'or bruni d'une pierre comme sur l'émail d'une châsse (fig. 74 et Pl. VIII). Et il n'y a pas seulement des figures linéaires. Les couleurs (verdâtres) s'enlèvent harmonieusement sur des dolerites (roses) comme d'un grand coup de pinceau. On dirait une abstraction de la peinture d'avant-garde (Pl. IX).

Les connaissances de notre temps n'affaiblissent pas le conte des pierres imagées. Ils s'enrichissent au contraire. La multitude d'agates de toutes couleurs, les marbres, les calcaires de toutes espèces minutieusement reclassés et les espèces nouvelles de minéraux qui interviennent maintenant dans ces spéculations en multiplient continuellement les occasions et les moyens. Le champ géographique de ces apports éclate aussi dans toutes les directions. La Toscane en demeure une terre privilégiée. Mais d'autres foyers importants d'Espagne et d'Angleterre, entre autres, fournissent aussi de remarquables pièces. On les recherche jusqu'au Gabon et dans l'Oregon. Et c'est aussi la découverte d'un vaste répertoire nouveau, des abstractions et des fantasmes, un signe du temps. Il y subsiste néanmoins partout le même mystère du mécanisme surprenant. Les amateurs avertis sont attirés encore aujourd'hui par des configurations minérales comme par des hiéroglyphes de la nature impénétrable, un raffinement d'esprit, un raffinement de goût.

Ci-contre :
74 CALCAIRE « VERDE D'ARNO », TOSCANE. COLL. CL. BOULLÉ, PARIS. PHOTO FLAMMARION.

66 — Nous devons les spécimens de cette dernière série à Claude Boullé qui nous a généreusement ouvert ses collections.

LE ROMAN DE L'ARCHITECTURE GOTHIQUE

Trois textes relatifs à l'architecture gothique offrent une singulière concordance. Lorsque le jeune Goethe[1] se trouvait, en 1772, devant la cathédrale de Strasbourg, il la voyait monter comme un sublime arbre aux mille branches, aux millions de rameaux et aux feuilles, nombreuses comme le sable de la mer, répandant la gloire du Seigneur, son Créateur... Trente ans plus tard, Chateaubriand, dans son *Génie du Christianisme* (1802)[2], compare l'architecture gothique à la forêt :

> *Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans les églises gothiques, tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères de la divinité...*

Même leur écho résonne dans ces nefs :

> *L'architecte chrétien, non content de bâtir des forêts, a voulu pour ainsi dire en bâtir les murmures, et au moyen de l'orgue et du bronze suspendu, il a attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et des tonnerres qui roulent dans la profondeur des bois. Les siècles évoqués par ces bruits religieux font sortir leurs antiques voix du sein des pierres et soupirent dans tous les coins de la vaste basilique.*

La vision des arbres séculaires évoque la France des druides. Ce sont les forêts des Gaules qui *« ont passé dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée »*. Il ne s'agit pas seulement d'une description poétique, mais de la définition d'un ordre architectural déterminé par sa genèse historique.

Le troisième texte est dû à Friedrich Schlegel, qui le rédige à Cologne, en 1805[3]. Son analyse est plus serrée et il procède méthodiquement, en étudiant tous les aspects de la cathédrale. Avec la multitude de ses excroissances, les tours et les tourelles, les arcs-boutants, les gables, les pinacles, elle est, de l'extérieur, pareille à la forêt. A l'intérieur, on y retrouve les fières voûtes d'une allée d'arbres gigantesques. Sa nature est végétale, mais c'est aussi une végétation de cristaux, une floraison de polyèdres qui se répètent à l'infini, toujours plus grands, toujours plus hauts et qui s'émiettent, taillés toujours d'une même façon. On ne peut pas dire plus exactement les choses. Dans ce constant renouvellement et dans le mode de ces reproductions sans fin, la cathédrale cristalline reproduit le miracle de la flore. L'architecture gothique a une signification, et la plus élevée : elle est l'image d'un monde vivant. La nature qui l'a vu naître est celle des pays du Nord, contraire aux artifices grossiers de l'architecture grecque.

---

1 — Gœthe, *Von deutscher Baukunst* (1772), dans *Werke*, Hamb. Ausg. t. XI. Le texte est cité par N. Pevsner (*An Account of European Architecture*, Londres, s. d., p. 198), d'après la publication de Geoffrey Grigson dans *The Architectural Review*, vol. 99, 1946. L'idée de la forêt gothique se retrouve en 1775 chez J. G. Sulzer, *Tagebuch einer von Berlin nach den mittaglichen Ländern von Europa in der Jahren 1775 und 1776 gethanen Reise und Rückreise*, Leipzig, 1780, p. 290-292.

2 — Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, Paris, 1802, III, chap. VIII.

Dans ses écrits philosophiques profondément marqués par Schlegel, Coleridge évoque, à ce propos, deux édifices juxtaposés : d'une part le palais impérial du souverain goth Théodoric, palais sinistre, menaçant, de l'autre se dressant en face, le dominant de haut, le temple chrétien où tous les fastes barbares et antiques sont écrasés par l'ordre de l'esprit et où il ne subsiste, à la fin, que le Christ et la Croix :

> *Et bientôt, une cathédrale semblable à celle de Milan, York ou Strasbourg, avec son cortège de chapelles et de bosquets sacrés de Hertha, la mystérieuse déesse des ancêtres païens, s'était pétrifiée à l'approche du vrai Dieu et élevée au rang de symbole de l'Évangile éternel*[4].

En spéculant sur les formes d'art, leurs origines techniques, leur effet esthétique et leur signification spirituelle, Hegel[5] fait, lui aussi, de son côté, état d'une architecture sylvestre.

> *Lorsqu'on pénètre à l'intérieur d'une cathédrale du Moyen Age, on a l'impression de se trouver transporté dans une forêt avec des arbres innombrables dont les branches s'inclinent les unes vers les autres et se réunissent de façon à former une voûte naturelle.*

En France, c'est à Chateaubriand surtout que l'on doit maintenant le rayonnement de ces doctrines poétiques. Leur résonance est ressentie jusque dans Baudelaire (1861)[6] :

> *La Nature est un temple où de vivants piliers*
> *Laissent parfois sortir de confuses paroles ;*
> *L'homme y passe à travers des forêts de symboles*
> *Qui l'observent avec des regards familiers.*
>
> (*Spleen et idéal*, IV, *Correspondances.*)

On y retrouve, en effet, étroitement associés la nature, le temple, la forêt et ses piliers vivants, les labyrinthes des mystères du *Génie du Christianisme*. Le mot *« gothique »* ne figure pas dans le sonnet des *Fleurs du Mal* mais tout respire, dans ce quatrain, un Moyen Age romantique d'une inquiétante magnificence.

« Grands bois vous m'effrayez comme des cathédrales », reprend Baudelaire dans *Obsessions* en inversant Chateaubriand. Ce ne sont pas les labyrinthes des bois dans les églises gothiques mais la vision d'églises dans les bois qui se révèle au poète.

La hantise de la forêt gothique survit jusqu'à la veille du XXe siècle. Huysmans[7] l'exprime dans les mêmes termes avec de nouvelles précisions :

> *Il est à peu près certain que l'homme a trouvé dans les bois l'aspect si discuté des nefs et de l'ogive. La plus étonnante cathédrale que la nature ait elle-même bâtie en y prodiguant l'arc brisé de ses branches est à Jumièges. Là, près des ruines magnifiques de l'abbaye, trois immenses allées plantées de troncs séculaires s'étendent en lignes droites ; l'une, celle du milieu, très large, les deux autres qui la longent, plus étroites ; elles dessinent la très exacte image d'une nef et de ses bas-côtés, soutenus par des piliers noirs et voûtés par des faisceaux de feuilles. L'ogive y est nettement feinte par les ramures qui se rejoignent, de même que les colonnes qui la supportent sont imitées par les grands troncs.*

---

3 — F. von Schlegel, *Sämmtliche Werke*, VI, Vienne, 1823, chap. *Grundzüge der gothischer Baukunst*, p. 260 et s.

4 — S. T. Coleridge, *The Philosophical Lectures*, éd. Kathleen Coburn, Londres, 1949, p. 256 et s.

5 — G. W. F. Hegel, *Esthétique*, trad. fr., Paris, 1944, p. 86. Nous citons les deux derniers textes d'après J. Rykwert, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, 1976, p. 105 et s.

6 — *Les Fleurs du Mal*, voir Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975, p. 11 et 75 et notes de Claude Pichois, p. 839 et s., cf. J. Pommier, *La mystique de Baudelaire*, Paris, 1932, p. 20 et F. W. Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester, 1969, p. 115.

7 — J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, 1898, p. 64.

La description doit être rapprochée d'un passage du Père Laugier (1765)[8] qui, lui aussi, évoque les arbres, non pas de Jumièges, mais de Paris :

> *Voyez les grandes allées des Tuileries... Il paraît que ces grands berceaux, formés par deux rangées d'arbres de haute futaie, ont fourni le modèle de nos églises gothiques.*

L'association est faite cette fois par un théoricien de l'architecture. L'auteur poursuit :

> *J'imagine qu'une église dont toutes les colonnes seraient des troncs de palmiers qui étendraient leurs branches à droite et à gauche et qui porteraient les plus hautes sur tous les contours de la voûte feraient un effet surprenant... Les voûtes auraient leurs ogives en branches de palmiers, et les vides intermédiaires pourraient être ornés de sculpture... Cette imagination ne serait, après tout, qu'une imitation de la nature, que l'on pourrait rendre très parfaite.*

Sans doute il ne s'agit pas des forêts de la Gaule ni de leurs chênes druidiques, mais c'est encore la même vision qui, dépouillée de l'éloquence poétique, donne une explication technique d'un style d'architecture correspondant à un état de la pensée et à l'attitude d'une époque.

La comparaison des formes gothiques avec les formes de la végétation est à la base d'une distinction entre deux mondes : le Moyen Age, le classicisme. Elle est une arme dont on se sert pour les combattre et tout d'abord pour attaquer le Moyen Age.

Dans sa *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique*, Jean-François Félibien, fils du biographe et frère de l'historien de Saint-Denis, l'utilise pour lui porter des coups décisifs dès 1699[9]. Le rapprochement est fait minutieusement : supports, voûtes, piles composées, croisées d'ogives et arcs. Les colonnes *« fort menues »* que l'on voit dans les églises gothiques sont pareilles aux rameaux et aux tiges d'arbres.

> *Il s'en élève quelquefois plusieurs ensemble du haut d'un pilier qui leur sert comme de souche. Quelquefois ces colonnes sont liées en faisceaux... Elles cachent des massifs très hauts qui portent les voûtes. Elles soutiennent des arcs doubleaux semblables à d'autres branches...*

C'est un système contraire aux *« principes de solidité et de beauté véritables et apparentes »* sur lesquels l'architecture antique est fondée. Si les colonnes anciennes ont aussi imité les arbres, c'étaient leurs troncs et non ces branches flexibles, *« qui ne semblent propres tout au plus qu'à soutenir des feuillages et des fleurs pour les berceaux des jardins »*. La perte d'un livre unique (Vitruve) et la destruction de presque tous les bâtiments de l'Antiquité étaient à l'origine de ces aberrations. L'auteur convient toutefois que plusieurs de ces ouvrages gothiques résistent à la critique à cause de leur grandeur et d'un choix heureux des proportions, mais ceci n'est dû qu'à un hasard et non à un calcul précis. Et il conclut par un dénigrement du système.

La thèse de Félibien précise le point de vue classique et elle est universellement admise pendant un demi-siècle. Un opuscule paru en 1733[10] complète ses raisonnements sur certains points. *« Pour rendre compte avec exactitude des défauts du goût gothique »*, son auteur, Le Blanc, a entrepris plusieurs voyages en France, en Angleterre et en Flandre. Voici les résultats de cette enquête. Tout est disproportion et vice dans cette architecture. Ses dimensions prodigieuses ? Elles font penser à *« un géant monté sur un très petit cheval »* ou à *« un même géant extrêmement gros et puissant, soutenu sur deux jambes longues et minces »*. Leurs masses ? Elles sont

8 — Le P. M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765, p. 116 et s.
9 — La *Dissertation*, de J.-F. Félibien, est publiée avec *Les plans et les descriptions des plus belles maisons de campagne de Pline le Consul*, Paris, 1699, p. 173-175 et 185.
10 — H. Le Blanc, *Architecture des églises anciennes et nouvelles*, Paris, 1733.

détruites par les énormes baies, et *« le génie du goût gothique, c'est de tirer peu de jour par de grandes fenêtres »*. Certes,

> *on peut diminuer le ridicule de ce goût bizarre en l'attribuant à la vénération que les Gaulois avaient autrefois pour l'obscurité des forêts qui leur servaient de temples, et où ils portaient les statues de leurs dieux. C'est pour garder cette ombre vénérable et imposante qu'ils ont eu recours à ces verres peints qui arrêtent l'effet de lumière comme les branches et les feuilles qui font le sombre des forêts.*

Mais l'explication des vitraux ne suffit pas pour justifier le style dans son ensemble. Les beautés gothiques sont toutes trompeuses et fausses, les défauts — incontestables et réels.

Deux importants traités, le *Livre d'architecture*, de Germain Boffrand (1745)[11], et l'*Architecture française*, de Jacques-François Blondel (1752)[12] reprennent les mêmes considérations en se basant sur Félibien, mais en envisageant pour le système gothique des origines différentes. L'un attribue son invention aux Gaulois et y voit, comme Le Blanc, le souvenir des temples druidiques (Félibien emploie un terme vague, *« les peuples septentrionaux »*). L'autre, qui traite *« l'architecture française »*, en élimine ces édifices gênants *« qui, quoique solides, paraissent plus étonnants que soumis aux règles de l'art »*, en les rapportant à l'Islam. Ce sont les Maures ou les Arabes, avec leur amour d'ornements aussi surchargés et superflus qu'éloignés de la nature, à la fois dans leur architecture et dans leur poésie, qui ont créé ces formes insolites reproduisant non pas des arbres, mais des branches. La transmission s'est faite par l'Espagne. Les lettres, les sciences, la philosophie, la médecine et les mathématiques, et, avec elles, l'architecture arabes se sont répandues à travers l'Europe des pays limitrophes des Pyrénées. On a bâti beaucoup d'églises dans le goût mauresque. La cathédrale d'Amiens, Saint-Nicaise de Reims, l'œuvre de Jean Ravi à Notre-Dame, la Sainte-Chapelle de Paris en offrent des exemples. Lorsque Laugier songe aux palmiers, à l'intérieur des nefs gothiques, il rejoint ces exotismes. *« L'architecture française »* n'est restaurée que sous François Ier.

Correspondant au même refus d'admettre l'architecture gothique dans le giron d'une civilisation familière, la question des origines islamiques a été soulevée depuis longtemps avec l'ensemble des problèmes. Florent le Comte rapproche les monuments gothiques des constructions mauresques d'Afrique et d'Espagne en 1699[13]. Fénelon (mort en 1713), de son côté, en comparant la mauvaise éloquence aux édifices du Moyen Age, avec une voûte immense qui monte jusqu'aux nues sur des piliers très minces, avec la pierre qui semble découpée comme du carton, précise que *« cette architecture, nommée gothique, est, dit-on, celle des Arabes[14] »*. Pour réussir son coup de force, Blondel n'avait, somme toute, qu'à faire état d'une opinion répandue.

Les doctrines sylvestre et mauresque se retrouvent interprétées dans le même sens chez Sobry (1776)[15] et Dézallier d'Argenville (1787)[16], avec certaines réserves chez Millin (1791)[17], mais, entre-temps, il s'est produit un revirement dans les esprits.

Un sentiment nouveau de la nature a commandé une révision des conceptions d'architecture. Le mouvement a pris naissance en Angleterre et c'est aussi dans le pays de Milton que la doctrine nouvelle a été formulée avec le plus de force. En commentant Alexandre Pope, dont le *Temple de la Renommée* (1711) avait la façade

---

11 — G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745, p. 6 et s.
12 — J.-F. Blondel, *Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils*, t. Ier, Paris, 1752, chap. Ier, p. 14.
13 — Florent le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et gravure*, Paris, 1699, p. 111.
14 — Fénelon, *Dialogue sur l'éloquence avec une lettre écrite à l'Académie française*, Paris, 1718, p. 405 et s.
15 — J.-F. Sobry, *De l'Architecture*, Amsterdam, 1776, p. 20 et 27.
16 — A.-N. Dézallier d'Argenville, *Vie des fameux architectes*, t. Ier, Paris, 1787, p. XXIX et s.
17 — A. Millin, *Antiquités Nationales*, t. II, Paris, 1791, *Notre-Dame de Mantes*, p. 7-11.

nord gothique, avec des représentations de bardes, de druides et de Goths, Warburton l'expose dans la publication parue en 1751, un an avant Blondel[18].

Les éléments de la démonstration ne changent pas, mais les valeurs sont renversées. L'architecture gothique s'oppose à la première série des monuments *« saxons »* du Moyen Age, qui se rattachent aux édifices de Palestine, de style grec décadent. Elle a été conçue lorsque les Goths ont occupé l'Espagne, et elle se base sur des principes et des idées beaucoup plus nobles que la magnificence classique. Habitués à célébrer leur culte sous les ombrages, les peuples du Nord cherchèrent, la nouvelle religion exigeant des édifices couverts, à en conserver l'aspect dans les églises dans la mesure du possible. Le projet a pu être réalisé avec adresse et art, grâce au concours des Sarrasins, dont les systèmes évolués étaient conformes à cette fin. Il apparaît ainsi que seules les cathédrales qui offrent à l'imagination une allée d'arbres peuvent être véritablement appelées gothiques[19].

C'est une architecture rationnelle par excellence. Toutes les transgressions irrégulières de l'art, toutes les offenses monstrueuses à la nature s'évanouissent avec sa formation. Chaque chose retrouve sa place et sa raison dans un ensemble harmonieux. Y a-t-il une autre forme possible pour les arcs que le tracé pointu quand l'architecte imite les branches entrecroisées de deux grands arbres qui se font face ? Les colonnes peuvent-elles être autrement construites que divisées en plusieurs fûts, lorsqu'elles doivent représenter les troncs de plusieurs arbres croissant tout près les uns des autres ? Les remplages et les vitraux des fenêtres sont établis conformément aux mêmes principes, les uns correspondant aux branches, les autres, aux feuillages d'une plantation touffue, les deux perpétuant sa lumière sombre et répandant la crainte et le respect religieux parmi les hommes.

Pour ceux qui sont habitués à l'architecture grecque, cette aversion pour l'apparente solidité des masses paraît absurde. Mais si l'on considère que leur légèreté surprenante est nécessaire à l'incarnation de l'idée d'un lieu de culte sylvestre, on ne peut pas avoir assez d'admiration pour l'habileté des solutions. Par toutes ces qualités, les édifices gothiques s'opposent aux monuments saxons copiant l'Antiquité barbarisée des sanctuaires de la Terre Sainte, que l'on a dépravée encore par une somptuosité massive lorsque le christianisme est devenu religion d'État.

Toutes les définitions des formes gothiques, supports et couverture, échelle et ordonnance des masses, système des baies et des vitraux, reprennent les analyses de Félibien-Le Blanc-Boffrand, mais pour une fin contraire. Nous assistons à une réhabilitation complète du Moyen Age s'affranchissant des artifices païens et retrouvant un ordre supérieur, issu de la vie même de la nature, que l'Angleterre était en train de découvrir.

C'est même à l'homme qui a traité l'architecture gothique comme une architecture déréglée et fantastique, sans proportion, portant en elle une tristesse sombre et pesante, qu'il attribue aussi aux Goths et aux Arabes[20], que l'on doit la plus retentissante apologie de la forêt. La *Sylva* d'Evelyn (1664)[21], ouvrage d'arboriculture destiné à lutter contre le déboisement des Dominions de Sa Majesté, à la suite du développement de certaines industries (verre, fer), qui précéda le *Paradis perdu* (1667-1674), est une légende et une cosmogonie. Le chêne, le pin, le cèdre, l'orme, etc., sont présentés avec amour et poésie. Les écrivains antiques, Ovide, qui a fait naître des ombrages par la musique d'Orphée (*Métamorphoses*, X), et le divin Spencer (1552-1599), avec son noble chevalier louant les arbres d'un bois, sont évoqués après les descriptions techniques auxquelles succèdent aussi *« Un mémoire historique sur le caractère sacré et sur l'usage des lieux plantés d'arbres »*.

---

18 — *The Works of Alexander Pope... with the Commentaries and Notes of Mr. Warburton*, Londres, 1751. Le texte de Warburton est reproduit dans F. Grose, *The Antiquities of England and Wales*, Londres, 1773, p. 76 et *Essays on Gothic Architecture*, Londres, 1800, p. 120-122.

19 — Warburton adopte généralement dans sa nomenclature les termes « gothique ancien » et « gothique moderne », le premier correspondant aux édifices romans et préromans, utilisés déjà par Félibien.

20 — J. Evelyn-R. Fréart, *A Parallel of Architecture being an Account of ten Famous Architects with a Discourse of the Terms and a Treatise of Statues*, Londres, 1664, p. 9.

21 — J. Evelyn, *Sylva or a Discourse of Forest-Trees*, Londres, 1664.

X EDWARD BLORE, ÉGLISE ARBORESCENTE DE J. HALL.
MILIEU DU XIXe SIÈCLE. AQUARELLE.
LONDRES, THE BRITISH ARCHITECTURAL LIBRARY, RIBA. PHOTO J. STRAUCH.

XI BOTTICELLI, *NATIVITÉ MYSTIQUE*, 1501.
LONDRES, NATIONAL GALLERY. PHOTO DU MUSÉE.

Dès la plus haute antiquité, les arbres ont servi au culte, non seulement des dieux et des héros du paganisme, mais aussi du vrai Dieu, par les patriarches eux-mêmes : Abraham s'est installé aux chênes de Mambré. Et c'est dans cette forêt qu'il érigea l'autel, comme dans un temple (*Genèse*, 13), et qu'il s'entretint avec le Tout-Puissant. L'alliance du Fidèle avec le Père a été faite dans une assemblée d'arbres. En désignant un lieu pour le Service Divin à Bersabée, le patriarche planta un bois et il appela sur lui le nom du Seigneur (*Genèse*, 21). La fête des Tabernacles a certaines ressemblances avec les dévotions patriarcales à l'ombre des forêts. Depuis l'enfance du monde (Adam sous les ombrages du Paradis, Abraham, qui a reçu les visiteurs divins non dans sa tente, mais sous un chêne), les arbres ténébreux ont soulagé les âmes et les ont disposées à la contemplation religieuse. Aussi les a-t-on fréquemment plantés en cercle, figure de l'univers et du ciel que l'on donnait aux premiers sanctuaires. Les oratoires, les synagogues des Anciens étaient bâtis dans des retraites forestières. Le Paradis lui-même n'était pas autre chose qu'un temple némoral ou un bois sacré planté par Dieu, qui le donna à l'Homme, le premier prêtre. Les Pères de l'Église ont toujours exalté les pieuses dispositions des lieux boisés.

Les païens, qui héritèrent du Peuple de Dieu cette innocente vénération de la forêt, la corrompirent, hélas ! dans des superstitions dangereuses. Selon Virgile, la *Pinea Sylva* appartenait à la Mère des dieux. Vénus possédait plusieurs bois, dont l'un à Cnide, où se trouvaient les statues taillées par Praxitèle. Cérès, Proserpine, Pluton, Vesta, Castor et Pollux avaient aussi leurs ombrages consacrés. Une forêt antique était rarement sans temple, un temple, sans une plantation où l'on plaçait les idoles et les autels. Les mystères des druides se célébraient parmi les arbres. Selon le témoignage de plusieurs historiens, leurs cours de justice siégeaient aussi à l'abri de ces dais.

En condamnant les hérésies de tous les cultes qui succédèrent à la religion des Justes, Evelyn déplore aussi le délaissement de la forêt à son époque, et il exhorte les philosophes et les chrétiens à revenir vers les méditations et vers les jouissances premières. Les arbres sont comme des miracles, dont la contemplation élève les sentiments et la pensée. Certains d'entre eux ont la dureté du fer et la solidité du marbre, une majesté et une grandeur légendaires. L'arbre corrompu (comme l'homme, dont il est le symbole inverse), doit renaître dans sa gloire et sa beauté, pareil à une forteresse, tel qu'il était à l'origine. C'est presque une théologie.

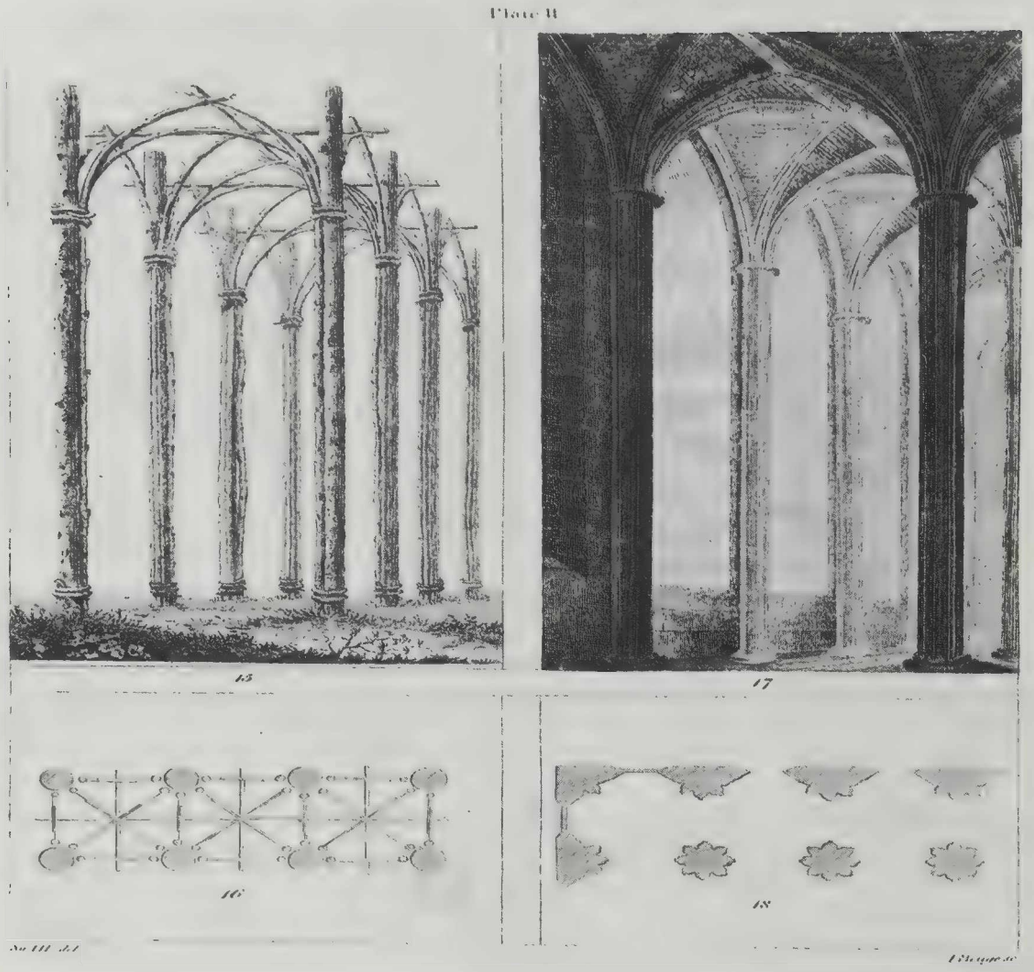
La découverte de l'Arcadie, où les génies antiques bondissent dans un paysage riant, est précédée par un appel à la *Sylva*, lieu saint et temple naturel élevé par le Créateur pour les prières et pour le recueillement, modèle de la première architecture religieuse.

Le traité a eu plusieurs rééditions, dont la cinquième en 1729. En décelant dans les églises du Moyen Age les formes des arbres séculaires, on y faisait revivre le même songe. La cathédrale gothique est une Cité de Dieu sylvestre. Lorsque les peuples du Nord ont fait entrer à l'intérieur des nefs leurs forêts sombres, ils rétablirent spontanément leurs conceptions originelles. L'arbre corrompu y retrouva sa sainteté et redressa d'un coup toutes les erreurs commises dans la disposition du sanctuaire, dont ne furent même pas exemptes les églises de Terre Sainte.

Les Goths étant un peuple primitif, sans expérience dans l'art de construire, il fallait trouver pour ce programme hardi des architectes réputés et affranchis des traditions néfastes gréco-romaines. La solution arabe, qui s'imposait pour des raisons contraires à celles de Blondel, était déjà préconisée en Angleterre par Wren (1632-1723), un homme universel, astronome, physicien, polémiquant avec Pascal, ayant joué un rôle de premier plan dans la reconstruction de Londres, après l'incendie de 1666. Toutefois, ce n'est pas sa théorie du gothique, né en Orient et se répandant par la France lors des Croisades[22], que l'on retrouve chez Warburton, mais la version mauresque-hispanique, éliminant la Palestine. Loin de compromettre le prestige des monuments, le facteur exotique ne fait qu'en rehausser le côté fabuleux et le mystère.

---

22 — Ch. Wren, *Parentalia or Memoirs of the Family of the Wrens*, Londres, 1750, p. 298 et 306.



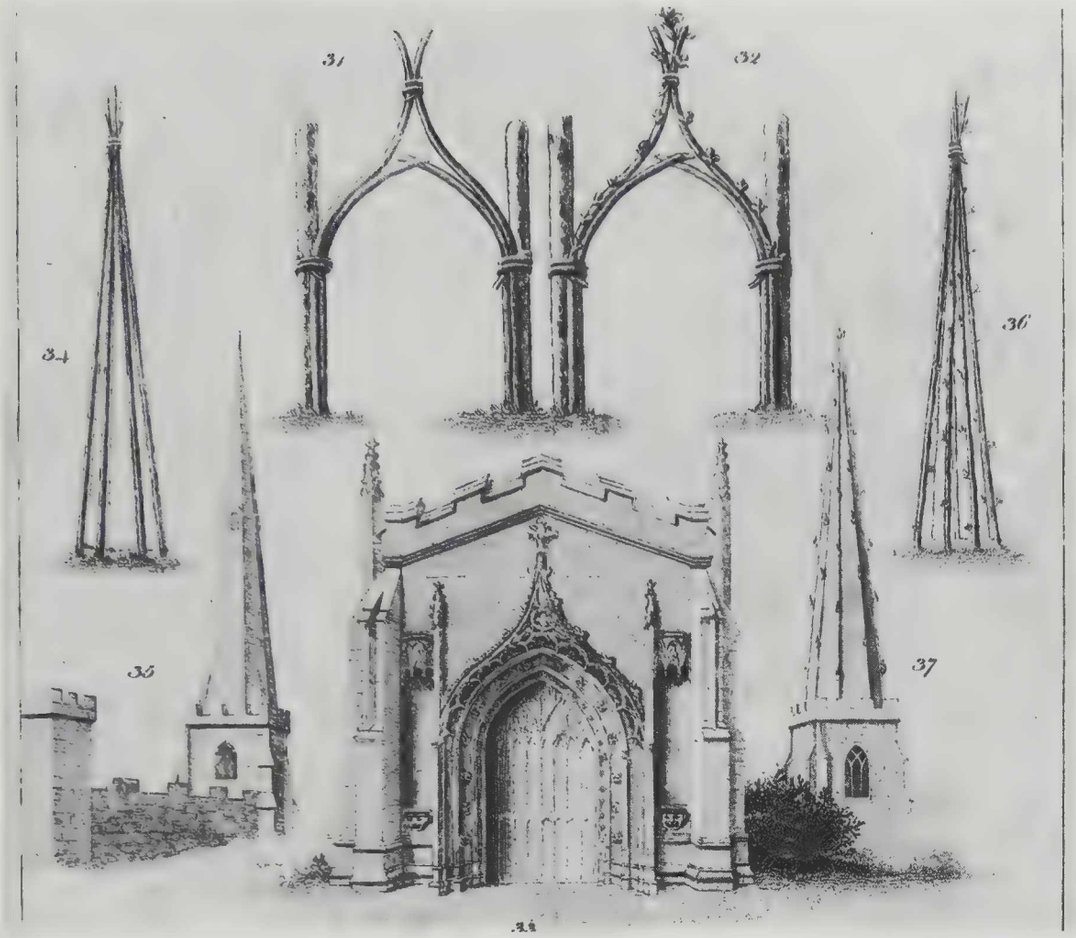
75 RECONSTITUTION D'UNE NEF GOTHIQUE AVEC DES PERCHES DE FRÊNE ET DES TIGES DE SAULE. EXPÉRIENCE DE J. HALL, 1798. PHOTO B.N.

Répandue avec une œuvre de poète, la note de Warburton a eu un grand retentissement et elle est constamment citée dans les ouvrages techniques. Dellaway en fait encore état en 1800[23]. Elle a même donné lieu à une démonstration pratique.

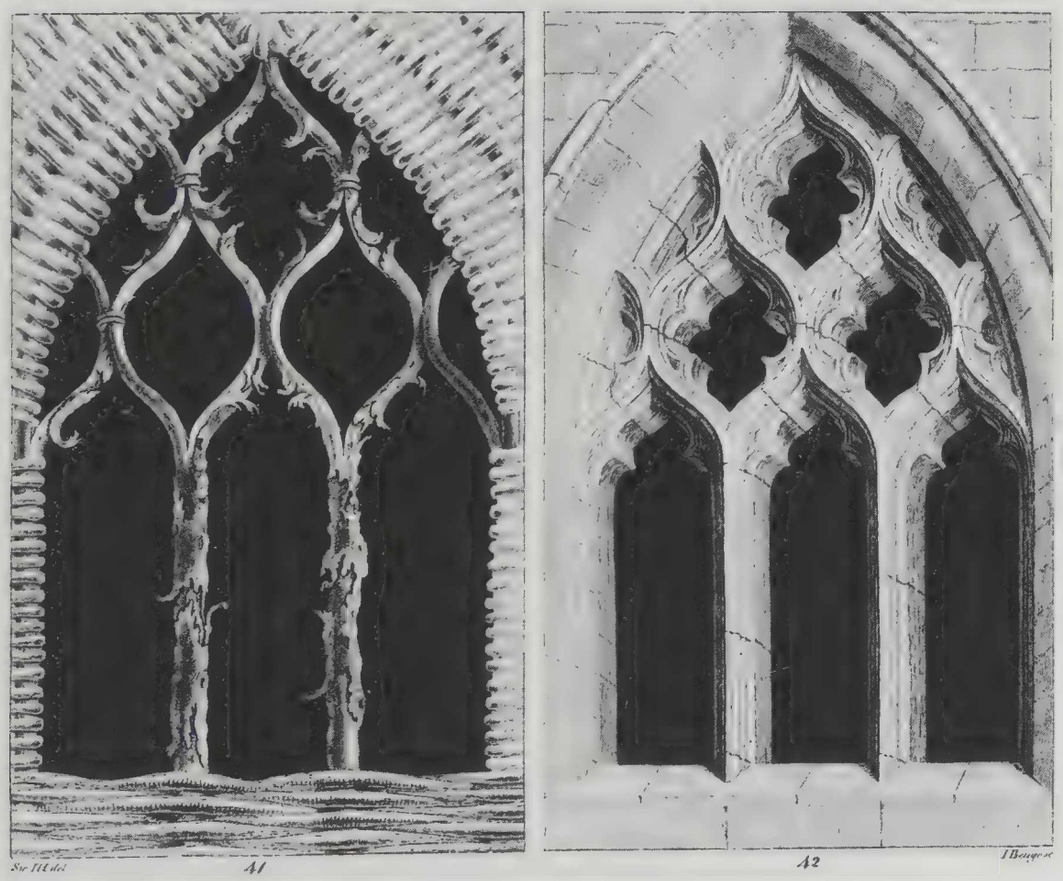
Son auteur, un certain Hall, avait été frappé par la beauté des cathédrales françaises qu'il visita en rentrant d'Italie en 1785, et il s'interrogea sur l'origine de la grandeur et de la hardiesse de leurs effets, jamais atteints par les plus célèbres monuments modernes. Les théories de Warburton l'ont tellement convaincu qu'il a voulu les confirmer en construisant lui-même un édifice avec des troncs et des branches (fig. 75 à 77).

On procéda de la manière suivante : des perches de frêne furent plantées en deux rangées à intervalles de 1,20 mètre et ensuite cantonnées avec des tiges de saule, longues de 3 mètres, comme par un faisceau de colonnettes que l'on noua en haut, de façon qu'elles constituent une armature de voûte gothique. La couverture était en chaume. Un homme pouvait se promener dans ce vaisseau. L'église en miniature avait un chœur et un transept. Le portail imitait celui de Sainte-Mary de Beverley. Le remplage des fenêtres en tiges fendues reproduisait exactement les formes spécifiques. Huit gaules de saule, fixées à quelques pas, constituaient la pyramide d'un clocher (de 6 mètres de haut), pareil à la flèche de Bunny, dans le Nottinghamshire.

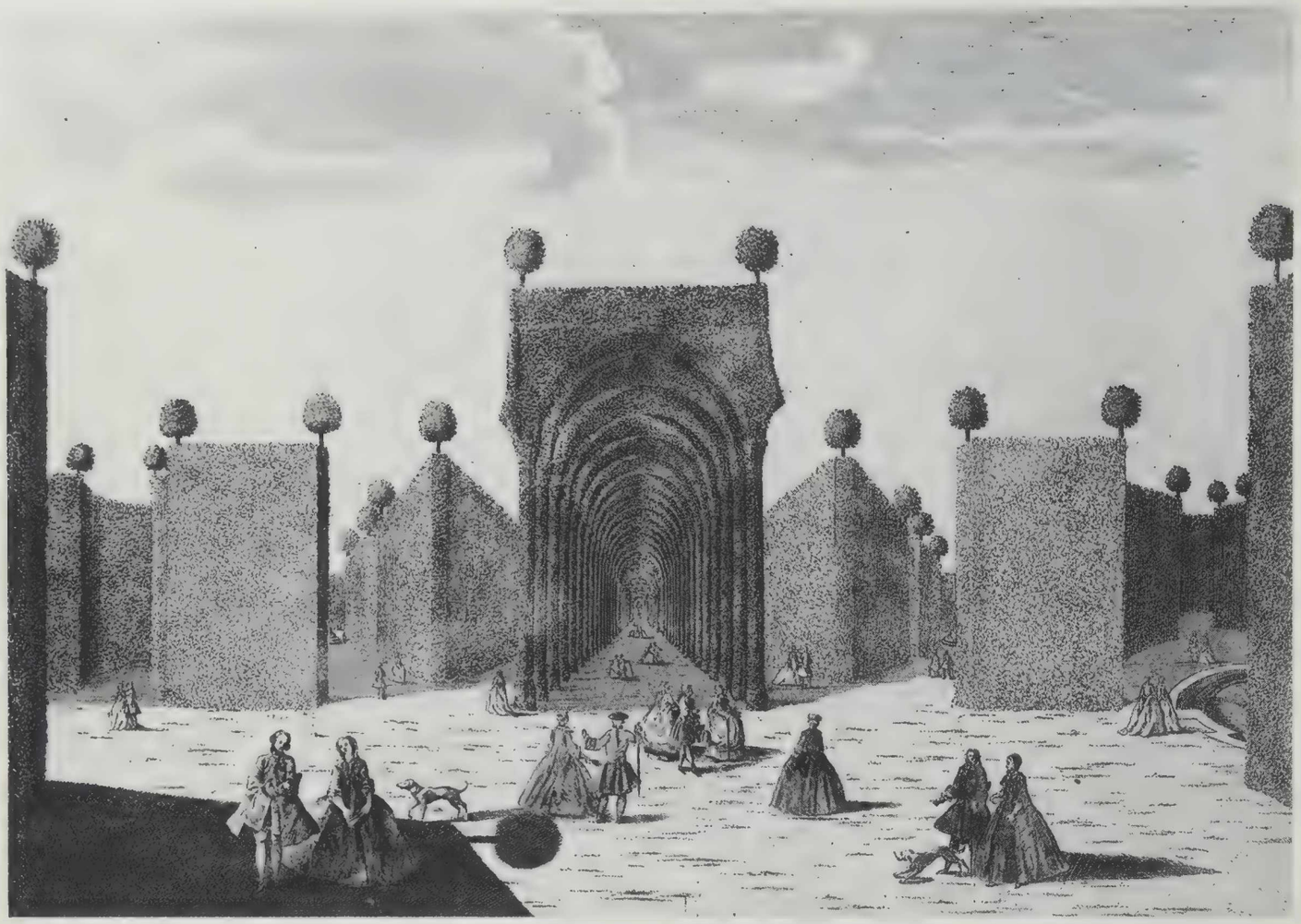
23 — M. Dellaway, *Anecdotes of the Art in England*, Londres, 1800 et *Les Beaux-Arts en Angleterre*, avec les notes de A. Millin, Paris, 1807, vol. Ier, p. 14.



76 PORTAIL DE BEVERLEY ET FLÈCHE DE BUNNY IMITÉS PAR BOUTURE. EXPÉRIENCE DE J. HALL, 1798. PHOTO B.N.



77 FENÊTRE GOTHIQUE À TIGES FENDUES. DÉMONSTRATION DE J. HALL. PHOTO B.N.

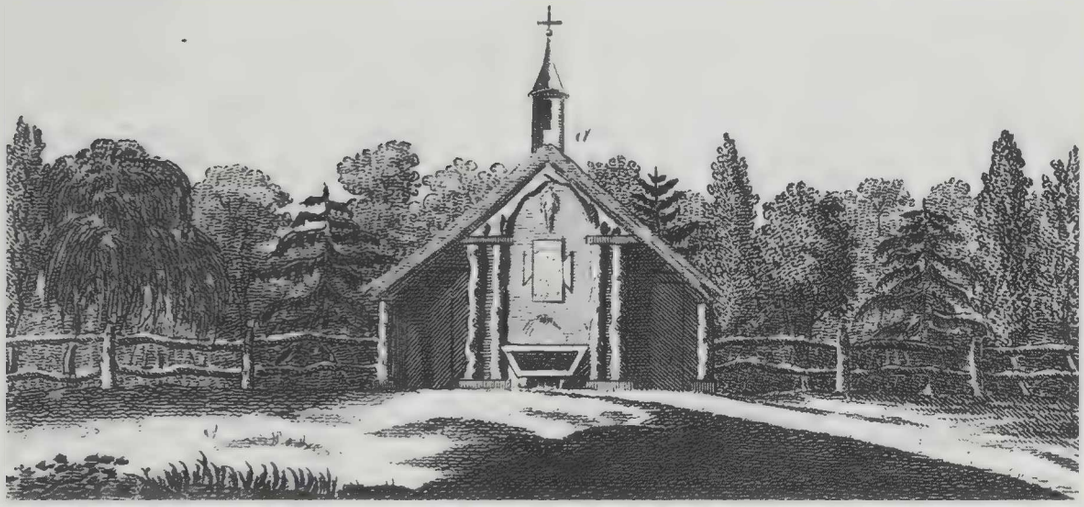


78 ALLÉE VOÛTÉE, JARDIN DE CASTELLAZZO. D'APRÈS L. DOMENICO, *LE DELIZIE DELLA VILLA CASTELLAZZO*, MILAN, 1743. DOCUMENT PIERRE BERÈS, PARIS.

Le travail fut achevé pendant l'hiver 1792-1793. La bouture de l'édifice ayant pris, la cathédrale bourgeonna dès le printemps, et les feuillages s'ouvrirent précisément aux endroits où on les trouve sculptés dans le décor en pierre. Le compte rendu de cette démonstration a été publié par la Société Royale d'Edimbourg en 1798[24], avec une abondante illustration due à Joseph Halfpenny, auteur d'une monographie de la cathédrale d'York (1795-1807). Une aquarelle d'Edward Blore (1787-1879) représente l'église, plantée dans le jardin de Hall, encore debout en plein XIXe siècle. Elle y surgit comme un chef-d'œuvre végétal, une suite, un prolongement du bosquet, vibrant d'une même lumière et d'une même ombre (Pl. X). En Italie, un édifice semblable, allée et nef, s'élevait dans le jardin encore géométrique de Castellazzo, aux environs de Milan. Une gravure accompagnant la description en vers de ses « *Délices* » par Leonardi (1743) le montre mystérieusement dressé dans un environnement de hautes murailles de verdure (fig. 78).

Cette poétique évocation du Moyen Age par une tonnelle prenant racine dans le sol, comme un prodige de la nature, n'était qu'un raffinement d'esprit. Des chapelles et des fabriques gothiques, installées dans les jardins paysagers, étaient bâties fréquemment d'une manière analogue. Chez Paul Decker (1759)[25], un édifice à trois nefs, monté avec des troncs et des racines aux formes tourmentées, pareilles au *decorated style « orné »*, se profile derrière une porte gothique, comme un rappel de son modèle préhistorique. Une construction semblable se retrouve chez Over (1758)[26], où l'on voit aussi un pavillon polygonal recouvert d'arbres

24 — J. Hall, *On the Origin and Principles of Gothic Architecture, Transactions of the Royal Society of Edinburg*, IV, 1798. Hall, cf. *Essay on the Origin, History and Principles of Gothic Architecture*, Londres, 1813. Pour le jardin milanais, voir D. Leonardi, *Le Delizie della Villa Castellazzo*, Milan, 1743.
25 — P. Decker, *Gothic Architecture*, Londres, 1759, fig. 2.
26 — Ch. Over, *Ornamental Architecture in the Gothic, Chinese and Modern Taste*, Londres, 1758, fig. 16 et 27.



En haut, à gauche :
79 CH. OVER, PAVILLON « BÂTI PRINCIPALEMENT EN BRANCHES D'ARBRE », 1758. PHOTO SOC. AMIS BIBL. ART. ARCH., PARIS.

En haut, à droite :
80 LE ROUGE, CABANE RUSTIQUE, 1785. PHOTO B.N.

Ci-contre :
81 J.-G. GROHMANN, MONUMENT FUNÉRAIRE ANGLAIS ÉLEVÉ À LA MÉMOIRE D'UN ANIMAL, 1797. PHOTO B.N.

imitant un assemblage archaïque. Des arcatures et des arcades pointues, construites avec des branches et des troncs, ont souvent illustré la thèse de Warburton (fig. 79 à 81)[27]. Grohmann (1797), qui reproduit un bâtiment anglais, le note dans son explication de la figure :

> *Le bâtiment est soutenu, en guise de colonnes, par des troncs d'arbres, dont les branches forment un cintre naturel. On reconnaît là l'origine de l'architecture gothique.*

L'édifice rappelle l'église de Hall, mais tout en contrastant par la rudesse de son exécution. C'est la chapelle funéraire d'un animal aimé, construite dans un parc. Un sarcophage se trouve dans la nef, et, au-dessus, est suspendue, comme un trophée, une tête de cheval.

27 — Le Rouge, *Jardins anglo-chinois*, Paris, 1776, 4e cahier, pl. 3 et 7e cahier, pl. 16 ; J. G. Grohmann, *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern*, Leipzig, 1797, cahier 1, pl. VI.

Ce sont des fantaisies décoratives qui se propagent parallèlement aux hautes spéculations sur la noblesse et sur le caractère mystique du règne sylvestre. La légende a sa version rustique. En recherchant les relations entre le style d'un monument et le paysage qui l'environne, Home (1762)[28] trouve que le gothique s'accorde le mieux avec les pays incultes et rudes où il est né. Son expansion dans les belles plaines de France et d'Italie, auxquelles convient le goût grec, était une faute. Une profusion de grand et de sauvage donne un reflet plus véridique de l'époque. Multipliées dans des jardins qui ressuscitent la nature primitive, ces chapelles et ces maisonnettes, pareilles à des huttes de bûcherons, y rejoignent en quelque sorte leur élément. Le réveil du Moyen Age s'y déploie comme dans un théâtre, avec une mise en scène et un décor appropriés. Le songe de la *sylva* et de son architecture revit dans ces représentations champêtres, idylliques, du monde des ancêtres, non corrompu encore par les civilisations, en renouant directement avec ses premières sources.

La vision concorde singulièrement avec les conceptions de la Renaissance qui, elle aussi, considérait l'architecture gothique comme une manière de bâtir des peuples primitifs et habitant dans les forêts. Félibien et ses adeptes avaient des précurseurs italiens : Filarète, Antonio Manetti, Vasari[29] l'attribuent résolument aux *« nazioni barbare »*, les Goths et les Tudesques. Une lettre célèbre adressée à Léon X, rédigée vers 1518-1519, par un auteur parfois identifié à Raphaël ou à l'un de ses amis (Baldassare Castiglione ?) lui donne la même explication que les théoriciens du XVIIIe siècle. L'architecture tudesque gothique est pleine de confusion et de désordre mais ces défauts proviennent de ce qu'elle est née des arbres *« pas encore coupés »*, avec les branches ployées et attachées en arcs pointus. Cette forme n'a pas la grâce que donne à notre œil la perfection du cercle mais la nature n'en cherche pas d'autre[30]. Sans doute ne s'agit-il que d'une définition technique d'un procédé rudimentaire loin des transports poétiques et des révélations soudaines des romantiques dont elle contient cependant un germe. Des nations non corrompues par la civilisation, des forêts vierges, des édifices issus de la nature s'entrevoient derrière cette sèche présentation des faits. Nous ne sommes pas encore dans l'Arcadie des peuples innocents ni même dans un jardin paysager du XVIIIe siècle, mais dans le monde des humanistes qui attaquèrent le Moyen Age et ses déviations du classicisme avec le plus de violence. Il en ressort néanmoins qu'il y avait aussi, à cette époque, des courants souterrains moins rebelles à ce passé.

Dans la *Nativité mystique*, peinte à Florence en 1501 par Botticelli[31], une maisonnette en bois est introduite dans une figuration religieuse chargée de signification. La crèche s'y trouve placée devant la grotte sous un auvent constituant une sorte de hutte dont le toit repose sur deux troncs d'arbres. Ce sont des *« arbres non coupés »* s'élevant directement du sol. Deux branches se plient de part et d'autre en sorte qu'en se rejoignant elles forment un arc pointu dont le sommet se trouve toutefois caché par la toiture qu'il étaie. Une forêt se déploie derrière comme un décor symbolique et comme un prolongement de la cabane sacrée du premier plan entourée d'anges (Pl. XI).

Le système revêt divers aspects vers les mêmes dates où il commence à se cristalliser et à prendre corps. En décorant, en 1498, le plafond de la Sala delle Asse du château Sforza de Milan avec une rose d'entrelacs arabes[32], Léonard de Vinci l'a combinée avec des arbres (fig. 82). C'est une tonnelle de branches tressées et de feuillage luxuriant mais reposant sur des supports solides. Des troncs droits se ramifient, comme dans un monument tudesque, en faisceaux d'arcs-ogives et

Pages suivantes :
82 LÉONARD DE VINCI, VOÛTE ARBORESCENTE DU CHÂTEAU SFORZA À MILAN, 1498.
PHOTO ANDERSON-GIRAUDON.

28 — H. Home, *Elements of Criticism*, Edimbourg, 1762 et 1765, vol. II, p. 461.
29 — Pour tous ces textes, voir E. S. de Beer, *Gothic : Origin and Diffusion of the Term, The Idea of Style in Architecture, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XI, 1948, p. 143-162. Cf. aussi E. Panofsky, *Das erste Blatt aus dem Libro Giorgio Vasari's, Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, p. 36.
30 — A. Venturi, *La lettera di Raffaello a Leone X, L'Arte*, XXI, 1919, p. 57-65 et *Storia dell'arte italiana*, IX, 2, Milan, 1926, p. 55. Voir aussi E. S. de Beer, *op. cit.* et Raphael, *Tutti gli scritti*, éd. Camesasca, Milan, 1956, p. 56 ; cf. J. Rykwert, *op. cit.*, p. 120.
31 — Londres, National Gallery, voir G. Mandel, *Tout l'œuvre peint de Botticelli*, Paris, 1967. Le tableau a été acheté à Rome vers 1800 par W. Y. Ottley. Revendu plusieurs fois en Angleterre, il entra à la National Gallery en 1878. Son intérêt pour notre sujet nous a été signalé par J.-F. Chevrier.
32 — J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1981, p. 86.

formerets qui portent tout le poids de la verdure touffue. Ce sont, une fois de plus, des « *arbres non coupés* » qui se retrouvent dans ce caprice, noués en un inextricable ornement. Les relations avec le texte du pseudo-Raphaël sont tellement proches que l'on a même pu se demander si le rapport au souverain pontife n'était pas inspiré par cette composition ou par une réflexion du maître[33]. Architecture verdoyante créée par l'homme et la nature, le pavillon sylvestre de Milan semble faire la même démonstration que la bouture de Hall.

Cette singulière reproduction d'une voûte gothique dans sa fraîcheur originelle n'est pas l'improvisation d'un génie. Les édifices allemands étaient en train de se couvrir de végétation, traitée avec le réalisme de l'époque, juste au moment où les théoriciens et les artistes transalpins les identifiaient avec les arbres, et certains cas sont particulièrement révélateurs. Dehio[34] signale un groupe de monuments de Saxe où l'on voit se développer des thèmes analogues. A Zwickau (1465-1506), les remplages des baies, des gables et des baldaquins sont sculptés comme des branches. A Chemnitz (c. 1525), ces branches rugueuses encadrent le portail de l'église du château, dont elles composent une armature à trois étages, avec des ramifications constituant des arcs brisés et des arcs en accolade (fig. 83). C'est comme si l'on avait gardé l'échafaudage rustique dressé devant la construction pour en donner, en quelque sorte, la clef et le modèle[35]. Des rameaux flexibles et touffus, des lianes fusant de tous côtés autour des édifices ont été souvent multipliés par les graveurs.

83 CHEMNITZ, PORTAIL ARBORESCENT DE L'ÉGLISE DU CHÂTEAU, VERS 1525. PHOTO B.N.

33 — R. Bernheimer, *Gothic Survival and Revival in Bologna, The Art Bulletin*, XXXVI, 1954, p. 271.
34 — G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, 1921, vol. II, p. 163 et *Handbuch der deutschen Kunstdenkmâler*, vol. I, *Mitteldeutschland*, Berlin, 1905, p. 55, 252 et 341.
35 — G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, vol. II des planches, fig. 42.

84 SEEFELD (TYROL), NERVURES ARBORESCENTES DE L'ÉGLISE, 1466.
PHOTO ALBRECHT-BILD, INNSBRUCK.

Le portail que l'on voit dans la *Circoncision du Christ,* de Dürer (*La Vie de la Vierge,* 1500-1509), donne une version à la fois légère et surchargée de l'arrangement saxon. Des voûtes gothiques ont, elles aussi, été interprétées de cette façon, entre autres à Seefeld, dès 1466 (fig. 84). Le chœur polygonal de Sainte-Marie de Pirna

(1502-1546)[36] a des nervures en branches d'arbre tout à fait « *naturalistes* », constituant un véritable entrelacs. Des « *hommes sauvages* » y grimpent. Le conte du peuple des forêts, associé à la genèse de cette architecture, se trouve littéralement réalisé, et c'est le sanctuaire qui a été choisi comme lieu de sa figuration. A un moment donné, le Moyen Age a vu lui-même ces ressemblances, et il les a accentuées par des images symboliques. En combinant sa voûte arborescente, Léonard a fait jouer les éléments d'une légende authentique.

La France a connu aussi ces prolongements et ces survies. Lorsque Philibert de l'Orme décrit les ordres de colonnes classiques, il y rajoute des colonnes d'arbres (1567)[37] : non pas des colonnes de bois « *mais bien de pierre et ressemblant aux arbres* », et il en montre un dessin avec le tronc noueux et des feuillages s'ouvrant non seulement sur le chapiteau, mais aussi le long du fût, bien au-dessous de l'astragale. Leur usage est conseillé dans plusieurs circonstances. Pourquoi ne serait-il pas permis de les utiliser régulièrement ?

> *Considérez si un portique, péristyle et face de maison ne seraient pas beaux, ayant toutes les colonnes faites en forme d'arbres et les chapiteaux comme branches coupées... Ce serait une fort belle chose à voir.*

Le portique représenterait « *quasi une belle forêt* ». Du lierre, « *des branches d'arbre qui sortiraient par le dehors* » en constitueraient les frises et la corniche. Les termes mêmes sont ceux d'une description d'une nef gothique par un auteur du XVIIIe siècle.

Sans doute l'échelle de l'édifice doit-elle être adaptée à la mesure humaine, conformément aux traditions antiques que Filarète et Francesco di Giorgio ont rétablies avec une rigueur absolue : mesure de l'homme pour le dorique, mesure de la femme pour l'ionique, mesure de la jeune fille pour le corinthien. Et on choisira les arbres correspondant naturellement avec les proportions voulues. Mais cette identification de l'arbre et de l'homme, « *dont il est le symbole* » (Evelyn), révèle une attraction de la nature et le désir à peine voilé d'en faire un canon constructif.

Rappelons à ce propos qu'il a été noté que la pensée de Philibert de l'Orme, qui met son art en relation avec l'architecture du monde, a plus d'affinité avec le génie énigmatique et complexe de Vinci qu'avec le néoplatonisme italien et ses doctrines épurées : ses raisonnements sur l'harmonie universelle relèvent encore directement du symbolisme médiéval[38].

Le songe de la forêt se superpose à la vision d'architecture du Moyen Age romantique à son déclin, du Moyen Age caché dans les remous du classicisme, du Moyen Age ressuscitant avec les nostalgies du romantisme, dans toutes les phases d'un développement où l'on voit la forme s'élever au-dessus des réalités techniques et historiques et rejoindre le domaine de la fiction.

Cette permanence et ces retours sont dus au fait que le système gothique, tel qu'il s'est développé au cours du XIIIe siècle, portait en lui les germes d'une interprétation : sa légende est née dans sa substance profonde et dans le caractère de ses effets, aussi l'effet a-t-il éclipsé la forme pendant des siècles. Ce sont toujours les mêmes données, les arbres et les branches qui définissent la construction, mais leurs valeurs varient conformément aux attitudes des écoles et des époques : une solution barbare, un caprice, un ordre supérieur, une poésie rustique. Les cycles se succèdent régulièrement. Au début du XVIe siècle, l'Allemagne et l'Italie sont opposées de la même façon que l'Angleterre et la France vers le milieu du XVIIIe siècle. Les mêmes complexes de persistance et de conflits latents se retrouvent dans différents milieux classiques. Le mythe se retransmet. Il se refait aussi spontanément autour d'une même réalité, et chaque fois avec une force

---

36 — R. Hofmann, *Geschichte der Kirche St. Marien in Pirna*, Berlin, 1890. Voir aussi *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, vol. IV, Berlin, 1932, p. 70.
37 — Philibert de l'Orme, *Le Premier Tome de l'Architecture*, Paris, 1567, p. 217.
38 — L. Brion-Guerry, *Philibert de l'Orme*, Paris, 1955.

croissante. La puissance de l'illusion grandit au fur et à mesure que l'on s'éloigne dans le temps. Les images les plus sublimes et les plus vastes renaissent dans les révélations soudaines des philosophes et des poètes autour de 1800.

L'éclosion de la légende naturiste, qui aurait dû résoudre la question de l'origine dans le sol qui porte les monuments d'architecture, n'affaiblit pas les théories d'une provenance étrangère. Le Moyen Age romantique se reconstruit dans des contradictions. Le conte arabe, associé étrangement aux forêts druidiques, revit de son côté et se propage en même temps, de sorte que Chateaubriand lui-même est obligé d'en faire état. Il le mentionne en note, comme à regret, avant l'évocation des chênes des Gaules[39]. L'affinité de l'ordre gothique avec les monuments d'Égypte le porterait à croire qu'il a été transmis par les premiers Chrétiens d'Orient, ce qui ne l'empêche pas de proclamer le rôle des forêts ancestrales. Toutes les architectures sont d'ailleurs nées d'une même façon : la colonne grecque, du palmier, les piliers égyptiens, des sycomores et autres arbres gigantesques de l'Afrique et de l'Asie. Leur art a dû varier selon le climat.

Trois ouvrages, réaffirmant énergiquement les théories orientales et islamiques, qui ont paru deux ans avant le *Génie du Christianisme*, expliquent probablement ces diversions. Le texte de Legrand, accompagnant les planches du *Recueil et parallèle des édifices* de Durand[40], monument de documentation remarquable pour l'époque, renoue avec la thèse de Warburton, mais dans une perspective plus vaste. Le style de toute architecture relève des conditions de sa genèse. Les édifices d'Asie conservent la légèreté et l'élégance des tentes. Les temples, les tombeaux et les palais égyptiens ont le mystère, l'austérité et la fierté des grottes, des monuments taillés par la nature, tandis que les églises gothiques ne répandent pas seulement l'obscurité des chênes celtiques : *« de frêles soutiens multipliés par le luxe et la mollesse y peignent aussi les berceaux fleuris élevés par les Maures et les Arabes »*. C'est en Afrique et en Orient que le *gothique arabe, mauresque ou sarrasin* s'est développé avec le plus d'éclat. Parmi les noms cités figurent Le Caire, Alexandrie, Rosette, Alep, Constantinople. Les Goths l'ont assimilé en Espagne, conformément à la doctrine classique depuis un demi-siècle. Mais *« nos églises gothiques les plus riches et les mieux travaillées »* n'en donnent qu'une idée imparfaite.

Les *Essays on Gothic Architecture*, publiés la même année, en 1800[41], réunissent plusieurs études des principales autorités sur la question, entre autres, celle de Grose[42], qui a repris avec passion tout le système orientaliste en rajoutant à la démonstration les monuments gothiques d'Ispahan, tandis que Dellaway[43] rejoint les hypothèses palestiniennes de Wren, mais sans considérer la France comme une étape de transmission. Les Croisés anglais ont introduit le style *« sarracenique »* ou gothique dans leur pays directement de Terre Sainte. Il y a donné naissance à plusieurs autres. Durant les règnes des deux Édouard, le style *« sarracenique »* fut celui qui prévalut. Loin de s'estomper, la légende orientale se cristallise et se développe dans les travaux des érudits, contraignant Chateaubriand à rechercher un compromis chrétien.

La section gothique du Musée des Monuments Français, installé dès 1796 dans le couvent des Petits-Augustins, est d'ailleurs présentée par Lenoir comme *« sarrazine »*[44]. L'architecture appelée improprement gothique est en réalité une architecture arabe introduite en France par les Croisés. Saint Louis avait emmené en Palestine le fameux Montereau. La Sainte-Chapelle de Paris, ornée de vitraux magnifiques, de ses peintures et de ses dorures antiques, était une imitation parfaite

39 — Chateaubriand, *op. cit.*, p. 25.

40 — J.-N.-L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre avec un texte extrait de l'Histoire générale de l'architecture*, par J.-G. Legrand, Paris, an VIII ; L'*Essai sur l'Histoire générale de l'architecture* a été publié séparément en 1809.

41 — *Essays on Gothic Architecture*, Londres, 1800 et 1802.

42 — L'étude est extraite de F. Grose, *The Antiquities of England and Wales*, Londres, 1773, vol. I.

43 — M. Dellaway, *op. cit.*, p. 15, 20 et 21 de l'édition française.

44 — A. Lenoir, *Musée impérial des monuments français, Histoire des Arts en France et description chronologique...*, Paris, 1810, p. 34-39.

des monuments arabes. C'est cette restitution que le conservateur s'est proposé d'exécuter dans les salles du XIIIe et du XIVe siècle[45]. En y entrant, Napoléon a dit : *« Ah ! Je suis là en Syrie »*, si bien était réalisée l'évocation de l'Orient.

Pour Lenoir, l'architecture persane présente aussi des analogies avec les églises gothiques. Il en est de même pour le palais de Cordoue, bâti par les Arabes. Les rapprochements étaient basés surtout sur deux publications : pour l'Iran, le *Voyage* de Le Brun (1718)[46], qui a déjà servi à Grose ; pour l'Espagne, le *Voyage* de Laborde (1806)[47]. L'Islam entier revit en Occident. Aux édifices *« lombards »* que Charlemagne a répandus en France succède une *« architecture vraiment asiatique »*, perfectionnée encore au XIVe siècle. Combinée ensuite pendant une courte durée avec les éléments *« lombards »*, elle disparaît sous François Ier quand les écrits et l'œuvre de Palladio rehaussent le génie de l'artiste. En Angleterre, la thèse orientale est soutenue encore par Whittington (1809)[48] et par Haggitt (1813)[49], en Allemagne, par Stieglitz (1820)[50]. Jusqu'au XIXe siècle, les monuments qui n'obéissent pas aux règles établies depuis la Renaissance présentent un caractère énigmatique et insolite, si exclusives sont leurs lois. L'architecture gothique se trouve au-delà de la civilisation européenne proprement dite et se confond avec les mondes lointains dans le temps et dans l'espace. La clef de son mystère est recherchée même dans l'Égypte des Pharaons.

Dans un ouvrage curieux, paru à Londres en 1795, Murphy[51] voit partout se profiler des pyramides : sur la façade de l'abbaye de Westminster et de la cathédrale d'York, sur les tours de la croisée, sur les tourelles et sur les contreforts des églises médiévales. La *« tendance pyramidale »* domine dans les dispositions générales de l'édifice et jusque dans les dais des niches. Seul l'arc brisé peut s'y inscrire harmonieusement. Il est donc vain d'en voir les origines dans les branches d'arbres. Les monuments de la vallée du Nil éclipsent la forêt. Rien n'est plus proche, d'ailleurs, d'une nef gothique qu'une salle égyptienne décrite par Vitruve.

Faut-il en conclure, poursuit l'auteur, que l'Occident a renoué avec ces traditions anciennes ? Personne n'a formulé jusqu'à maintenant une telle supposition. Mais n'oublions pas que les tours bâties souvent à côté des vieilles églises d'Irlande sont pareilles aux obélisques et, que le vieux Saint-Paul était plus haut qu'une pyramide d'Égypte. Et si nous parcourons notre pays, nous y trouverons plus de pyramides dans une seule province qu'il n'en existe aujourd'hui à Memphis ou à Saqqarah. Il est donc permis de supposer que les flèches de nos clochers proviennent, dans une certaine mesure, d'une idée égyptienne greffée sur des principes chrétiens.

La pyramide était sacrée chez les sujets des Pharaons, qui exprimaient par sa figure les origines de toutes choses. Ils la plaçaient dans leurs cimetières, de même que les Chrétiens, pour signifier l'immortalité de l'âme. Pareille à la flamme, elle représente l'esprit du mort qui se sépare du corps et monte vers le séjour divin. La cathédrale gothique, ses éléments et son ensemble, le symbolisme de ses formes, transposent un ordre égyptien. Le livre a fait autorité et il est fréquemment cité dans les traités d'architecture.

Dans l'*Origine de tous les cultes*, de Charles Dupuis, conventionnel et mythographe, publié à la même date (1795)[52] où l'on voit aussi la pyramide interprétée comme l'expression géométrique du feu, le christianisme tout entier relève des

---

45 — Pour l'arrangement de la salle, voir G. Huard, *La Salle du XIIIe siècle au musée des Monuments français à l'École des Beaux-Arts*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, XLVII, 1925, p. 113-126.
46 — C. Le Brun, *Voyage par la Moscovie en Perse et aux Indes orientales*, Amsterdam, 1718.
47 — A. de Laborde, *Voyage pittoresque en Espagne*, Paris, 1806.
48 — G. D. Whittington, *An Historical Survey of the Ecclesiastical Antiquities of France with a View to Illustrate the Rise and Progress of Gothic Architecture in Europe*, Londres, 1809.
49 — J. Haggitt, *Two Letters on the Subject of Gothic Architecture*, Cambridge, 1813.
50 — Ch. L. Stieglitz, *Von altdeutscher Baukunst*, Leipzig, 1820, p. 63, § 47.
51 — J. Murphy, *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalab*, Londres, 1795.
52 — Ch. Dupuis, *Origine de tous les cultes*, Paris, an III, t. III, p. 48 et s. J. Baltrusaitis, *La Quête d'Isis, Introduction à l'égyptomanie*, Paris, 1967, p. 30 et s.

cultes solaires de l'Égypte, berceau de toutes les religions. Les figures sculptées dans les églises sont des hiéroglyphes[53]. Ce n'est pas la Vierge, mais Isis que l'on voit sur la façade de Notre-Dame, accompagnée du Zodiaque. Déesse des Francs et des Suèves, qui lui associaient toujours son vaisseau symbolique (vaisseau qui est resté dans le blason de la cité), elle est la déesse tutélaire de Paris[54]. *« C'est à cette Isis, Mère du Dieu lumière, que le peuple va offrir des cierges au premier jour de l'An. »* La cathédrale est son temple. Selon Horus-Apollo, l'année est désignée par l'Isis égyptienne. En spéculant sur les cosmogonies anciennes, la France laïque de la Révolution retrouve les sources de la Renaissance humaniste et toute sa pseudo-connaissance d'emblèmes égyptiens.

Les travaux iconographiques de Lenoir sont conduits dans le même sens. *« La plupart des figures emblématiques qui décorent les portails de nos églises sont des espèces d'hiéroglyphes semblables à ceux des Égyptiens »*, confirme le conservateur du Musée des Monuments français[55], et il déchiffre les reliefs, romans dans la plupart des cas, selon les méthodes de Dupuis. Il a même identifié des momies sur un chapiteau d'Issoire, ce qui indique que non seulement les allégories et les croyances religieuses des anciens peuples se sont introduites dans les Gaules, mais également leurs rites et la façon d'ensevelir les morts. Plusieurs momies ont été découvertes dans la région, entre autres *« une momie d'Égypte, trouvée en Auvergne »*, est conservée au Cabinet d'Histoire Naturelle de Paris[56].

L'architecture gothique ne pouvait pas ne pas dépendre du même monde. Elle s'y rattache par le symbolisme de ses arcs.

> *L'ogive elle-même n'est qu'un emblème égyptiaque. L'ogive est une représentation de l'œuf sacré, considéré par les Égyptiens comme le principe créateur de la grande déesse Isis et même d'Osiris, son frère, tous deux nés d'un œuf fécondé par la substance lumineuse.*

Nous n'en sommes pas à une contradiction près, mais le facteur arabe n'est pas inconciliable avec un vaste réseau de transmission.

Une Angleterre toute hérissée de pyramides et d'obélisques, une France, remplie de symboles égyptiaques, apparaissent d'un seul coup dans le paysage monumental du Moyen Age. Le mythe vaut non seulement par sa hardiesse, mais aussi par la stature des hommes qui l'ont fait naître.

La cathédrale gothique incarne le *Temple de la Renommée* à plusieurs faces, réunissant toutes les parties du monde : le Nord druidique, le Sud égyptien, l'Est islamique. Toutefois, le quatrième côté n'est pas antique[57], mais chinois.

En déplorant les proportions des baies qui dérobent les masses d'architecture, Le Blanc écrit en 1733[58] :

> *La Chapelle du Palais à Paris l'emporte encore sur les lanternes de la Chine, grandes comme des chambres, dont parle le Père le Comte : cet édifice en est une véritable. Tout y est en fenêtres, à peine y aperçoit-on de la maçonnerie.*

Le Père Jésuite, lui, était ébloui par ces lanternes, et il en parle avec beaucoup d'admiration[59]. Les unes sont gigantesques, jusqu'à 30 pieds de diamètre (10 mè-

---

53 — Le terme « figures hiéroglyphiques et égyptiaques » a été appliqué à la sculpture médiévale (de Chelles et de Notre-Dame de Paris), déjà par J. Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, 1754-1755, vol. I, p. 11 et vol. VI, p. 39. Référence de Jacques Vanuxem auquel nous devons divers renseignements sur cette question.

54 — La mention d'Isis, comme déesse tutélaire des Parisiens, se trouve déjà dans A. Duchesne, *Les Antiquités et recherches des villes, châteaux et places plus remarquables de toute la France*, Paris, 1609, p. 84. J. Baltrusaitis, *La Quête d'Isis*, chap. I.

55 — A. Lenoir, *op. cit.*, p. 54.

56 — A. Lenoir, *Nouvelle Explication des hiéroglyphes ou les anciennes allégories sacrées des Égyptiens*, Paris, 1808, p. 128-129. J. Baltrusaitis, *La Quête d'Isis*, p. 43.

57 — Les attributions fantaisistes à l'antiquité classique de certains monuments du Moyen Age pour la plupart romans ou de transition se basaient uniquement sur des légendes historiques sans aucune considération de style ou d'éléments constructifs, le gothique étant « anti-antique » par excellence.

58 — H. Le Blanc, *op. cit.*, p. 13.

59 — Le P. L. Le Comte, *Nouveaux Mémoires sur l'état présent de la Chine*, Paris, 1696, t. Ier, p. 341 et s.

tres environ). On les éclaire avec un nombre infini de lampes et on y fait jouer des marionnettes de grandeur humaine. Les autres ont 4 pieds de haut. Avec leur armature en bois doré, tendue d'une toile de soie fine et transparente, elles constituent plusieurs panneaux rectangulaires où l'on peint des fleurs, des arbres, des rochers et, quelquefois, des figures. « *La peinture en est belle, les couleurs, vives, et quand les bougies sont allumées, la lumière y répand un éclat qui rend l'ouvrage tout à fait agréable.* »

Le vitrail pourrait être décrit dans des termes analogues. Ruskin[60] n'y a-t-il pas fait resplendir la lampe d'Aladin ? Quel que soit le jugement de leurs effets par Le Blanc, les vitraux de la Sainte-Chapelle s'allument pour lui comme des lanternes chinoises dans la nuit. En présentant, en 1785, à l'Académie Royale des Sciences un mémoire sur le Zodiaque, Le Gentil de la Galaisière[61] précise qu'il en a cherché les représentations non seulement dans l'Inde, mais aussi en Europe, car il savait « *que le génie qui a guidé les maçons ou architectes indiens dans la construction de leurs pagodes est le même qui a présidé chez nous à la construction de nos églises gothiques* ».

Son raisonnement s'est vérifié, en France, par Notre-Dame de Paris et Saint-Denis, en Angleterre, par l'église de Walmgate à York, en confirmant les relations du Moyen Age occidental et de l'Asie bouddhique, que l'astronome a formulées comme une idée courante.

En Chine même, on reconnaît le système médiéval associé à d'autres éléments. « *C'est du gothique par le gigantesque ou le mesquin des proportions, par le sec et le contourné des formes* », déclare Delatour (1803)[62] au sujet des palais construits pour l'empereur à Pékin. De son côté, Lenoir (1809) projette ses perspectives bien au-delà des pays de l'Islam et de l'Égypte : l'architecture indienne et chinoise a les mêmes éléments que l'architecture gothique-arabe. Les motifs d'un monument indien et d'un palais chinois sont réunis à Saint-Denis[63].

Les romantiques allemands ont, eux aussi, songé vers les mêmes dates à l'Inde. Schelling l'évoque dans ses considérations sur l'origine de l'art des cathédrales qui remonteraient aux sources lointaines (1802-1804)[64] :

> *Les constructions indiennes offrent en effet une similitude frappante et étonnante avec le gothique (...) L'architecture des temples et des pagodes est de type tout à fait gothique ; même les bâtiments ordinaires ne sont pas dépourvus de flèches gothiques et de clochetons pointus (...) Le goût excessif des Orientaux qui fuit toute limite et vise l'illimité transparaît dans l'architecture gothique. L'architecture indienne surpasse encore cette dernière dans le colossal, car elle peut produire des édifices qui ont la dimension d'une grande ville et ressemblent à la végétation la plus gigantesque de la terre*[65].

Nous rejoignons par un curieux détour le règne végétal. Le passage fait d'ailleurs suite aux descriptions des forêts germaniques et de leurs temples en y faisant revivre le sentiment profond d'une cathédrale gothique conçue comme une Cité Universelle de Dieu où par ailleurs, il est aussi question d'un facteur sarrasin.

Des lanternes, des pagodes, des palais extrême-orientaux surgissent comme par enchantement dans des ensembles où tout devrait pourtant paraître familier. Nous sommes à une époque de confusion, mais dominée par une hantise de l'exotique.

---

60 — J. Ruskin, *Lectures on Art*, Londres, 1870, par. 186, référence de L. Grodecki, dans *Vitraux de France*, Paris, 1953, p. 13.
61 — J. Le Gentil de la Galaisière, *Mémoire sur l'origine du Zodiaque*, dans *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, Paris, 1785, p. 19.
62 — L.-F. Delatour, *Essai sur l'architecture des Chinois*, Paris, 1803, p. 184.
63 — A. Lenoir, *Histoire des Arts en France* (1810), p. 35 et 36, et *Notice sur l'origine de l'architecture appelée improprement gothique*, dans *Mémoires de l'Académie celtique*, III, 1809, p. 351.
64 — F. W. Schelling, *Textes esthétiques*, trad. A. Pernet et présentation de X. Tilliette, Paris, 1978, p. 117 et s.
65 — Le texte peut être rapproché de celui de Schlegel contemporain.

85 W. ET J. HALFPENNY, TEMPLE CHINOIS, 1753. PHOTO B.N.

86 W. ET J. HALFPENNY, PAVILLON GOTHIQUE, 1753. PHOTO B.N.

Dès le milieu du XVIIIe siècle, le chinois et le gothique se trouvent souvent considérés sur le même plan. Dans une lettre datée du 2 août 1750, Horace Walpole[66] écrit à un ami séjournant à Florence :

> *Le pays revêt une nouvelle face... Les édifices dispersés, j'entends les temples, ponts, etc., sont généralement gothiques ou chinois. Ce qui lui donne un air capricieux de nouveauté.*

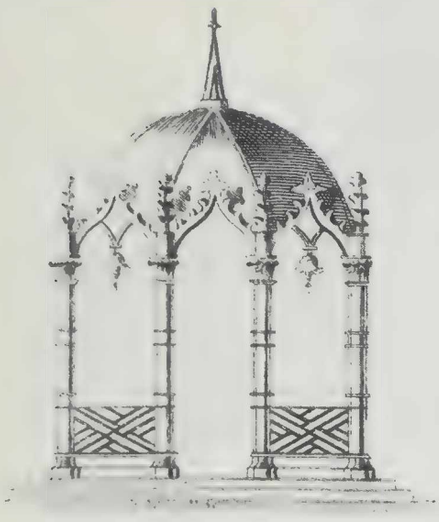
Les deux architectures semblent relever, dans cette présentation, d'une fantaisie de même nature. D'autre part, on a montré que l'irrégularité de certaines formes médiévales s'identifiait, à ce moment, avec des principes de l'Asie orientale[67], qui jouent aussi, nous le verrons, dans les jardins. Aussi les architectes chargés de leurs fabriques confondent-ils fréquemment les éléments. Les pavillons que l'on voit dans un recueil (1753) des Halfpenny (William et John, auxquels Joseph, ayant participé aux expériences de Hall, était sans doute apparenté) sont médiévaux et extrême-orientaux à la fois. Les accolades et les pinacles de la façade d'un « *Chinese Temple* », encadré de deux palmiers, diffèrent peu d'une chapelle du XVe siècle. La « *Gothick Lodge* », qui lui succède dans l'album, a presque la même ordonnance (fig. 85 et 86). Seul un pignon remplace la tour chinoise à clochetons, et la végétation n'appartient plus aux pays chauds. « *L'élévation d'un temple partiellement dans le goût chinois* » donnée par les deux architectes en 1752[68] est un hybride : pagode sur le toit, église dont le portail, les gables, l'accolade sont d'un gothique impeccable, constituant le bâtiment (fig. 87). Les formes disparates s'accordent étonnamment dans un ensemble presque organique, comme une démonstration du paradoxe,

66 — P. Toynbee, *The Letters of Horace Walpole*, Oxford, 1903, vol. III, p. 4.
67 — A. O. Lovejoy, *The First Gothic Revival and the Return to Nature, Modern Language Notes*, XLVII, 1932, n° 7, p. 419-446.
68 — W. et J. Halfpenny, *New Designs of Chinese Gates, Palisades, Staircases, Garden Seats, Chairs, Temples*, IV, Londres, 1752, pl. 54, et *Rural Decorative Architecture in the Augustine, Gothich and Chinese Taste*, Londres, 1753, pl. 12, 13 et 14.

87 W. ET J. HALPFENNY, TEMPLE « PARTIELLEMENT DANS LE GOÛT CHINOIS », 1752. PHOTO B.N.

88 J.-CH. KRAFFT, 1812, BAGATELLE, PAVILLON DU PHILOSOPHE CHINOIS, PAR F.-G. BÉLANGER, 1782. PHOTO B.N.

89 CH. OVER, TEMPLES GOTHIQUE ET CHINOIS, 1758. PHOTOS SOC. AMIS. BIBL. ART. ARCH., PARIS.



dont fait état Le Gentil de la Galaisière. Chez Over (1758)[69], aux fantaisies gothiques avec des arbres s'ajoutent des « *Chinese* » et des « *Gothic Temples* », rotondes aux accolades fleuries que l'on ne distingue que par les motifs, au sommet, et par la légende qui accompagne le dessin (fig. 89). Dans le jardin de Bagatelle, le « *Pavillon du Philosophe* », construit en 1782[70] par Bélanger, se compose d'une arcade sur plan octogonal dont tous les éléments, lancettes, quatre-feuilles, trèfles, reproduisent les arrangements de la Sainte-Chapelle, surmontée d'un toit recourbé (fig. 88). L'édifice est installé sur un rocher en forme de pont, et, à côté, se dresse un mât avec un parasol et deux dragons. Le lieu de méditation combine les baies gothiques comme « *une lanterne de la Chine* ».

Germés depuis longtemps autour d'un monde d'architecture bâti mystérieusement entre deux époques, interrompant la marche du classicisme, les thèmes fabuleux revivent sur plusieurs plans : dans le débordement lyrique, dans la pensée, dans les notions archéologiques et historiques, dans le décor du romantisme.

69 — Ch. Over, *op. cit.*, pl. 23, 24, 25, 32 et 35.
70 — J. Ch. Krafft, *Recueil d'architecture civile*, Paris, 1812, pl. 119-120, n° 11.

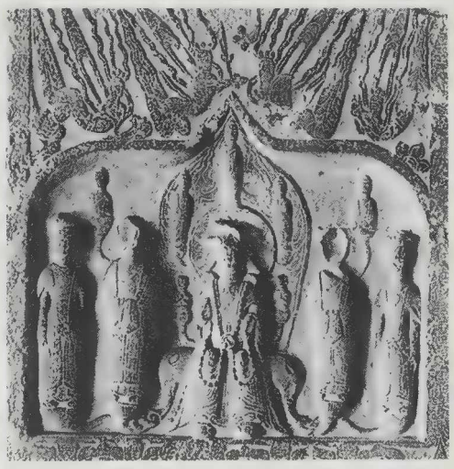
Les travaux qui succédèrent à ce « *réveil gothique*[71] » et qui lancèrent les premières bases des connaissances positives du Moyen Age[72] ont commencé par les détruire. Après Caumont (1823-1850) et Bourassé (1841), Choisy (1892) juge encore nécessaire de réfuter le conte de la forêt, qui se retrouve non seulement chez Huysmans (1898), mais aussi chez les archéologues. Une communication de Lambin, en 1899, à la Société archéologique de Soissons en fait état :

> *Sortez d'un bois pour entrer dans une cathédrale, ou sortez d'une cathédrale pour entrer dans un bois, et vous croirez que c'est toujours la même voûte qui vous abrite, la même lumière qui vous éclaire...*

A l'appui de sa démonstration, l'auteur invoque une expérience pareille à celle de Hall, tentée par un membre de la Société des Antiquaires de Picardie, qui a planté deux rangées d'arbres devant l'abside, à la place de la nef disparue de l'église d'Ourscamps, en en restituant ainsi l'élévation[73]. Reniées déjà par May (1774)[74] et par Milner (1798)[75], les théories islamiques sont attaquées de leur côté d'abord avec beaucoup de violence[76], mais la question est délaissée ensuite dans les recherches sur les systèmes gothiques, occidentaux par excellence. Tout n'est pas faux pourtant dans ces légendes et dans ces paradoxes qui obsédèrent une grande époque. Le Moyen Age lui-même a reconnu les apparences sylvestres qui jouent spontanément dans une architecture construite selon ses propres lois. Des formes arabes et chinoises y ont été aussi identifiées. La croisée d'ogives a été précédée par la série de couvertures nervées des monuments de Perse, du Maghreb et de l'Espagne musulmane et mozarabe, que l'on a fait intervenir dans la genèse complexe des voûtes gothiques[77]. Des arcs et des remplages festonnés des XIIIe et XIVe siècles ont une incontestable parenté avec des polylobes arabes. Toutes les variétés des contre-courbes de la phase « *ornée* » du *decorated style* et du style flamboyant, l'accolade triple, l'accolade pointue, l'accolade plate, se retrouvent en Chine (fig. 90 et 91)[78]. Dans sa grandeur universelle et dans son unité, la cathédrale gothique contient des exotismes et des songes séculaires. Si les légendes qui y sont nées ont pu se propager et vivre avec une telle obstination, c'est qu'elles renfermaient une part de vérité. Si les systèmes constructifs et les formes ont eu cette existence romancée, c'est qu'il y avait en eux une poésie profonde. Les hommes qui ont ressuscité le Moyen Age l'ont tous senti et exprimé à leur façon. Même les aberrations égyptiennes évoquent le côté visionnaire des ordonnances multipliant les illusions. La connaissance du monde gothique est incomplète sans perspectives légendaires. Avec ce qu'ils ont d'incohérent et de précis, les contes de son architecture correspondent chacun à l'un des aspects qui excitaient le plus les imaginations.

90 BLANGY (SEINE-MARITIME), NICHE GOTHIQUE D'UN MONUMENT FUNÉRAIRE. PHOTO ARCH. PHOT. © SPADEM.

91 WEI DY, STÈLE VOTIVE CHINOISE BOUDDHIQUE, 551. CHICAGO, THE ART INSTITUTE. PHOTO DU MUSÉE.



71 — Pour le « Gothic Revival », voir C. Eastlake, *History of Gothic Revival,* Londres, 1872 ; H. Tietze, *Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit, Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege,* XIII, 1914 ; H. Lützeler, *Die Deutung der Gotik bei den Romantikern, Wallraf-Richartz Jahrbuch,* II, 1925 ; Kenneth Clark, *The Gothic Revival,* Londres, 1928 ; A. Neumeyer, *Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrh., Repertorium für Kunstwissenschaft,* 49, 1928 ; P. Yvon, *Le Gothique et la Renaissance gothique en Angleterre,* Paris, 1931 ; A. Addison, *Romantism and the Gothic Revival,* New York, 1938. G. Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain,* Cambridge, Mass. 1972 (avec un important chapitre sur la légende de la forêt gothique) ; J. Macaulay, *The Gothic Revival,* Glasgow et Londres, 1975.

72 — Voir M. Aubert, *Le Romantisme et le Moyen Age,* dans le recueil, *Le Romantisme et l'art,* Paris, 1928.

73 — E. Lambin, *La Cathédrale et la Forêt,* Paris, 1899. L'auteur évoque à ce propos un texte de saint Bernard : *Amplius invenies in sylvis quam in libris.*

74 — L. M(ay) (le Père Avril), *Temples anciens et modernes ou observations historiques et critiques sur les plus célèbres monuments d'architecture grecque et gothique,* Londres, 1774.

75 — J. Milner, *Essay on the Rise and Progress of the Pointed Arch,* dans *History of the Antiquities of Winchester,* Winchester, 1798, reproduit dans *Essays on Gothic Architecture,* Londres, 1800.

76 — En premier lieu par A. de Caumont, *Essai sur l'architecture du Moyen Age, Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie,* vol. I, 1824, p. 585 et s., et J.-J. Bourassé, *Archéologie chrétienne ou Précis de l'Histoire des Monuments religieux du Moyen Age,* Tours, 1841, p. 28 et s.

77 — Les éléments de la question avec sa bibliographie importante sont résumés par E. Lambert, *La Croisée d'ogive dans l'architecture islamique,* dans le recueil publié par l'Institut international de Coopération intellectuelle, *Recherches,* n° 1, *Le Problème de l'Ogive,* Paris, 1939.

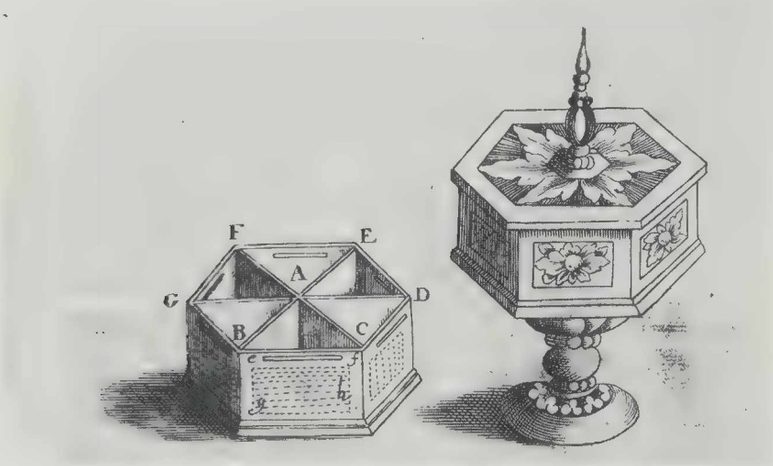
78 — Pour les apports chinois dans l'architecture gothique, voir J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique,* chap. VII, *L'Arc en accolade oriental ;* J. Bony, *The English Decorated Style, Gothic Architecture Transformed* (1250-1350), Oxford, 1979, p. 78.

JARDINS ET PAYS D'ILLUSION

The Gardners are not only Botanists
but also Painters and Philosophers.
WILLIAM CHAMBERS.

1. *Parterre de tendres fleurs.*
2. *Jardin avec les arbres alignés.*
3. *Groupe de danseurs.*
4. *Pyramides et tours.*
5. *Maisons barbares bâties dans des régions arides avec des arbres antiques et des pierres provenant de ruines.*
6. *Demeure royale avec des ornements resplendissants, des colonnes d'or et meubles magnifiques.*

Il ne s'agit pas de pays d'illusion apparaissant dans un jardin paysager du XVIIIe siècle, mais de tableaux qui se succèdent dans une boîte catoptrique présentée dans l'*Oculus artificialis* de Johannis Zahn, chanoine d'Erfurt, paru en 1685[1]. C'est une boîte hexagonale divisée en six compartiments avec des miroirs

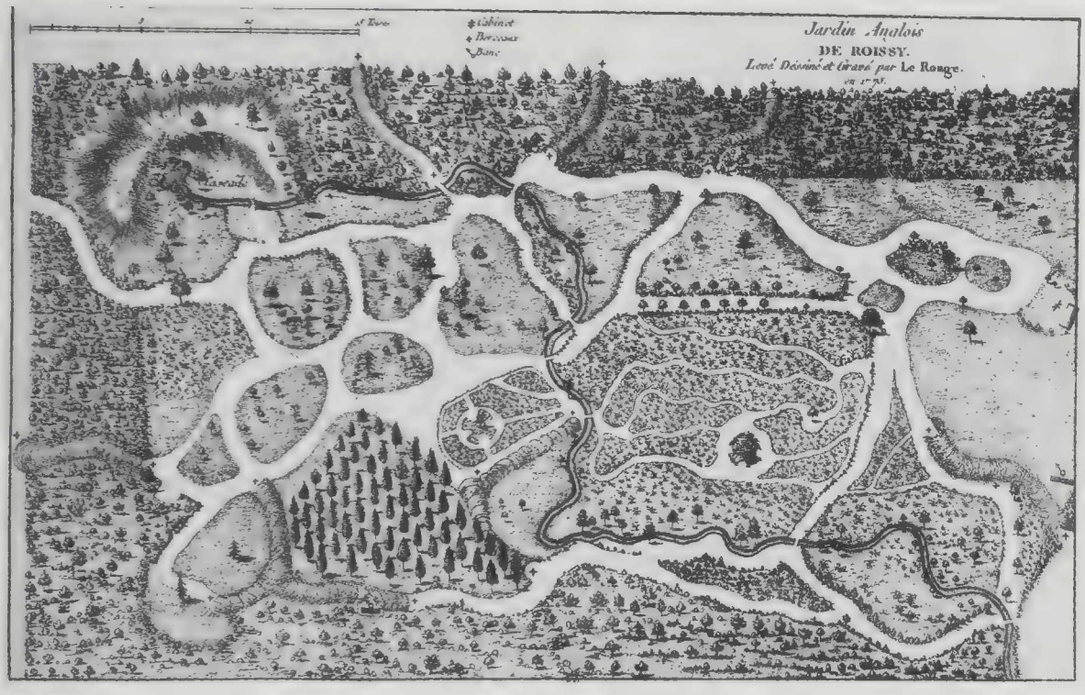


92 J. ZAHN, BOÎTE CATOPTRIQUE HEXAGONALE, 1685. PHOTO B.N.

s'entrecoupant à soixante degrés et dont chacun semble remplir, par la magie de réflexion, le coffret tout entier. Les sujets sont peints sur les parois extérieures en verre dépoli que la lumière traverse comme un vitrail. Un voyant est percé sur chaque face. L'appareil peut être installé sur un plateau tournant en sorte que les représentations apparaissant à la même place défilent devant un spectateur assis. L'appareil se rattache à la série de meubles ou cassettes tapissés, à l'intérieur, de glaces où l'on voit surgir en regardant par divers orifices, jardins, cités, paysages, trésors fantastiques en miniature. Kircher (1646), Du Breuil (1649), entre autres, en montrent des modèles dont l'origine remonte au théâtre catoptrique de Héron d'Alexandrie. Par l'ordonnance de sa scénographie, c'est la machine hexagonale de Zahn qui se trouve en exergue de l'histoire d'une éclosion de ces évocations dans la nature, qu'elle devança d'un demi-siècle (fig. 92).

1 — J. Zahn, *Oculus artificialis*, Erfurt, 1685, p. 729 et s. Voir J. Baltrusaitis, *Le miroir, révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, 1978, p. 30 et s.

93 A.-J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, JARDIN GÉOMÉTRIQUE, 1747. PHOTO B.N.



94 LE ROUGE, JARDIN PAYSAGER, 1775. PHOTO B.N.

Un Français met des figures de géométrie dans son jardin, un Anglais pose sa maison dans un pré, un Chinois fait devant sa fenêtre des cataractes épouvantables : voilà trois genres d'abus. Tous trois corrigés ramènent au vrai beau.

C'est dans ces termes, souvent cités, que le duc d'Harcourt (1774)[2] définit les trois types de jardins qui se succèdent à son époque. Évoluant entre l'architecture et le paysage, l'art des jardins combine diversement leurs éléments en adoptant, dans certains cas, des solutions extrêmes : d'une part, les formes régulières, de l'autre, l'irrégularité ; d'une part, des plans nivelés, des gradins et des terrasses, des parterres carrelés et parquetés ou en broderie, des plantes taillées géométriquement, des eaux emprisonnées dans des allées, dans des carrés ou dans des cercles ; de l'autre, des pelouses, des pentes accidentées, des herbes, des fleurs des champs

2 — E. de Ganay, *Traité de la Décoration des dehors des jardins et des parcs par Mgr le duc d'Harcourt*, Paris, 1919, p. 100. C'est la première publication du traité, rédigé vers 1774.

disséminées au gré du soleil et du vent, des forêts et des bosquets sauvages, des eaux dormantes, coulantes ou bouillonnantes selon la structure de leur lit. Ce sont deux systèmes opposés, dont l'un est symbolisé par la France, l'autre, par l'Angleterre, *« la Nature assujettie à la maison »* et *« la maison assujettie à la Nature »* (le marquis de Girardin, 1775)[3], un artifice et un morceau du paysage brut (fig. 93 et 94). Mais la nature peut être, elle aussi, artificiellement combinée : des montagnes et des rochers bâtis dans un champ plat, des accidents montés sur un terrain égal, des eaux placées à des endroits précis et leur mouvement réglé, des plantes assorties selon une idée générale et le sujet de la composition. A l'artifice de la nature géométrique s'opposent non seulement la nature authentique, mais aussi ses arrangements factices associés au génie de la Chine.

La vie des formes imagées de tous les temps erre entre ces concepts. Mais c'est au cours du XVIIIe siècle et dans les jardins que l'on en voit une succession rapide où la réalité se substitue à l'abstraction, où, à la réalité succède sa fiction, ouvrant le chemin aux visions fantastiques, et c'est seulement pour les jardins que nous avons une vaste littérature sur la question. Aucun traité de la peinture n'apporte autant de précisions sur la pensée et sur les procédés techniques que les dissertations sur l'arrangement direct de la nature.

Le *Traité du Jardinage* de Jacques Boyceau (1638)[4] décrit les éléments de ses compositions en se servant sans cesse de termes d'architecture :

> *Les corps relevés d'arbres qui marquent et partissent les espaces... sont faits par allées ou galeries couvertes d'arbres ou en berceaux ou plafonds que le feuillage recouvre. Des salles, des chambres, cabinets, avec leur suite en sont faits, couverts en dôme ou tiers-point, en forme de corps de logis et pavillons avec leurs portes et fenestrages ornés d'architecture bien observée et entretenue par le liage et la tondure.*

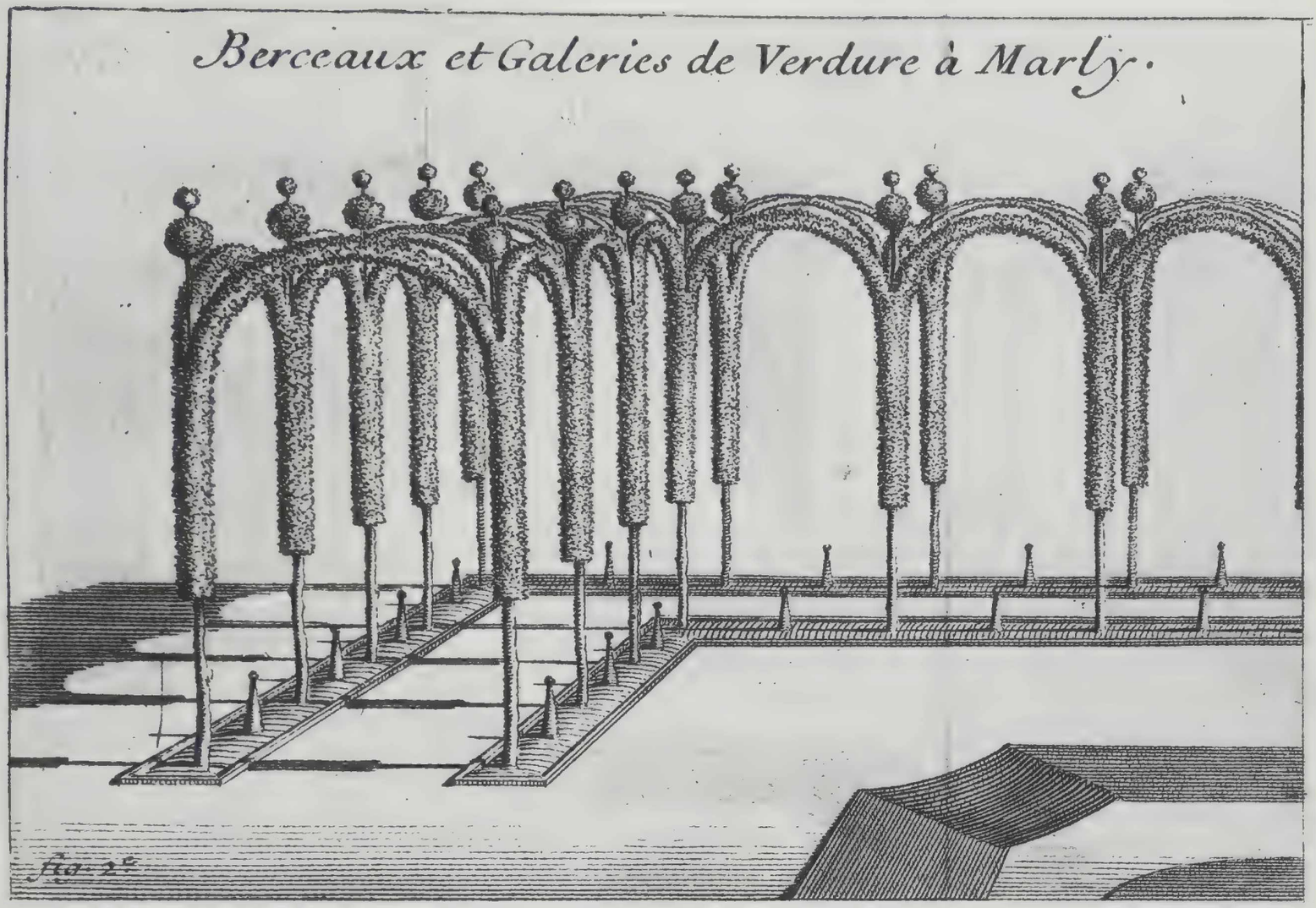
« L'artifice de la tondure » découpe dans la végétation des arcades, des niches, avec leur soubassement, des chapiteaux et des corniches. Les arbres, les buissons simulent les édifices, tandis que les parterres se parent de tapis à compartiments mauresques, arabesques, grotesques, rosettes, écussons d'armes et devises. La nature est complètement anéantie, transformée en palais verdoyant prolongeant les édifices de pierre.

L'ouvrage de Dézallier d'Argenville[5], la *« Bible »* des jardins français, dont il y eut quatre éditions de 1709 à 1747, montre la plupart de ces combinaisons. On y voit des murs massifs et sombres, d'un effet monumental puissant, de lourds portiques à contreforts et des arcades légères. Les palissades d'Arminvilliers sont profilées comme des frontons baroques. Les berceaux et galeries de Marly (1679) composent, avec des arbrisseaux tondus de près en rond, une armature de voûte, des cages grêles et aériennes montées comme par magie (fig. 95). Des cônes, des pyramides, des boules, des vases, toutes les figures, sauf celles des plantes, sont reproduites dans la flore. Ce sont ces constructions de l'esprit, auxquelles Le Nôtre[6] a su donner des perspectives grandioses et une science inégalée, qui règlent l'abstraction de la nature. Cinquante ans après la mort de Louis XIV, le système n'est pas encore abandonné.

En Angleterre, l'apologie de la figure géométrique est faite encore par Wren (1632-1723) : elle est *« naturellement plus belle que n'importe quelle autre irrégu-*

---

3 — R.-L. Gérardin (le marquis de Girardin), *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile,* Genève, 1775, p. 4. Le traité a été réédité sous le même titre aux Éditions du Champ Urbain avec une post-face de Michel H. Conan, Paris, 1979.
4 — J. Boyceau de La Barauderie, *Traité du jardinage selon la raison de la nature et de l'art,* Paris, 1638.
5 — A.-J. Dézallier d'Argenville, *La Théorie et la Pratique du jardinage,* Paris, 1709, 1713, 1722 et 1747.
6 — Voir L. Carpechot, *Les Jardins de l'Intelligence,* Paris, 1912. W. H. Adams, *The French Gardens (1500-1800),* New York, 1979, p. 75-161.



95 J.-A. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, VÉGÉTATION ARCHITECTURALE. PHOTO B.N.

lière[7] ». En 1704, John Dennis renchérit dans le même sens : « *L'Univers est régulier dans toutes ses parties, et c'est à cette régularité exacte qu'il doit sa beauté admirable*[8]. » Mais les jardins mathématiques sont critiqués dès 1715 par Stephen Switzer[9], qui leur oppose le charme souriant et l'infinie variété de la nature intacte. « *Y a-t-il quelque chose de plus choquant que la rigidité d'un jardin régulier ?* » se demande ensuite Batty Langley[10], en proposant dans son traité, paru en 1728, un style « *plus grand et plus rural* » que celui qui était en vigueur auparavant. En 1762, en plein essor du mode paysager dans son pays, Home[11] revient encore sur ces attaques : « *Les lignes droites, les cercles, les carrés se présentent mieux sur le papier que dans un champ.* » Les jardins de Versailles, ce monument durable du goût le plus dépravé, exécuté avec des dépenses infinies par le meilleur artiste du temps, ne montrent que du « *non-naturel* », pris pour le « *surnaturel* ». Cette réaction anglaise contre un ordre schématique répond à des changements profonds. Il ne s'agit pas que d'une modification de formes dans le décor. La nature redécouverte s'éveille comme une révélation. Le « *pré* » irrégulier où l'on installe la maison est un Éden et une nouvelle image du monde.

7 — Ch. Wren, *Parentalia or Memoirs of the Family of the Wrens*, Londres, 1750, p. 351.
8 — J. Dennis, *The Grounds of Criticism in Poetry*, Londres, 1704, référence de A. O. Lovejoy, *A Chinese Origin of Romantism, The Journal of English and Germanic Philology*, XXXII, 1933, p. 1.
9 — S. Switzer, *Iconographia Rustica*, Londres, 1715.
10 — B. Langley, *New Principles of the Gardening... after a more grand and rural Manner that has been done before*, Londres, 1728, p. XI.
11 — H. Home, *Elements of Criticism*, II, Edimbourg, 1762 et 1765, p. 439.

Depuis la Perse ancienne et Babylone, le jardin est constamment associé au Paradis[12]. Le paysage sacré dans les jardins antiques, le Jardin de Vénus (Pline et Plaute), le Paradis Terrestre épicurien dont jouit le sage dans son ataraxie (Lucrèce) se déploient sous le même signe. Dans *Le Songe de Poliphile* (1467), l'île de Cythère est un jardin paradisiaque avec des tours, des murs, des scènes entières, des chasses, des chars et des bateaux taillés dans la végétation. Mansart s'inspire encore de ses visions qui renaissaient sans cesse dans les jardins classiques français, pour sa colonnade de Versailles bâtie entre 1684 et 1687[13]. Mais c'est le Paradis sauvage que l'Angleterre a retrouvé avec Milton (*Paradise Lost,* 1667-1674) et qu'elle fait revivre dans ses parcs.

En franchissant l'enclos de sa maison, William Kent s'est aperçu que la nature entière est un jardin, dans sa splendeur première, et il l'a mise dans son œuvre. Selon Horace Walpole (1771)[14],

> *il était peintre, architecte et père du jardinage moderne. Dans le premier genre il fut au-dessous du médiocre, dans le second, il fut restaurateur de la science, dans le dernier, un original et inventeur de l'art qui réalise la peinture et perfectionne la Nature. Mahomet imagina un Élysée, mais Kent en créa beaucoup.*

Rousham, Claremont, Esher, Carlton House, Chiswick, Stowe, où il travaille de 1730 jusqu'à sa mort, en 1748, incarnent ces pays édéniques[15]. Mais il n'était pas seul à accomplir le renouveau. Deux autres noms y sont étroitement associés : Charles Bridgeman[16], actif de 1724 à 1734, qui a créé un style de transition assouplissant les règles des jardins rigides, et Alexander Pope, poète du « *jardinage plus antique, plus proche de l'œuvre propre de Dieu que la poésie même* », auquel on doit non seulement l'inspiration philosophique du revirement, mais aussi des suggestions pratiques.

Restitué dans la libération de feuillages, de la terre et des eaux, le Paradis préside maintenant au développement des jardins paysagers[17], comme une glorification de la Nature auparavant dénaturée par l'artifice. En opposant son Élysée, le Verger de Clarens, aux arrangements avec des arbres alignés, sculptés en parasols, en éventails, en marmousets, en monstres, en dragons, Rousseau (1761)[18] évoque, de son côté, le mythe ressuscité autour de ces affranchissements. Mais l'Arcadie antique n'est pas seulement le lieu d'un séjour enchanteur. Le monde se découvrant comme un jardin, le jardin enferme le monde. Aussi y a-t-on fait venir les monuments qui en complètent la vision. L'idée rejoint encore une conception allégorique de Pope. C'est comme le *Temple de la Renommée* (1711), autour duquel s'est propagée une légende médiévale, qui, sur ses quatre faces, chacune d'une architecture différente mais d'une égale beauté, représente les quatre parties de l'univers : la façade ouest avec des ordres grecs, la façade nord, gothique, la façade est, l'Orient, de l'Assyrie jusqu'à la Chine, la façade sud, chargée d'hiéroglyphes et d'obélisques égyptiens. Seulement il ne s'agit plus d'un ordre composite, mais d'édifices éparpillés dans la verdure. Et c'est l'auteur lui-même qui procéda au démontage du monstre monolithe.

---

12 — P. Grimal, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire,* Paris, 1943, p. 320 et s.

13 — A. Blunt, *The Hypnerotomachia Poliphili in the 17th Century France, Journal of the Warburg Institute,* I, Londres, 1937-1938.

14 — H. Walpole, *William Kent,* dans *Anecdotes of Painting in England,* IV, Strawberry-Hill, 1771, p. 111.

15 — Voir M. Jourdain, *The Work of William Kent,* Londres, 1948.

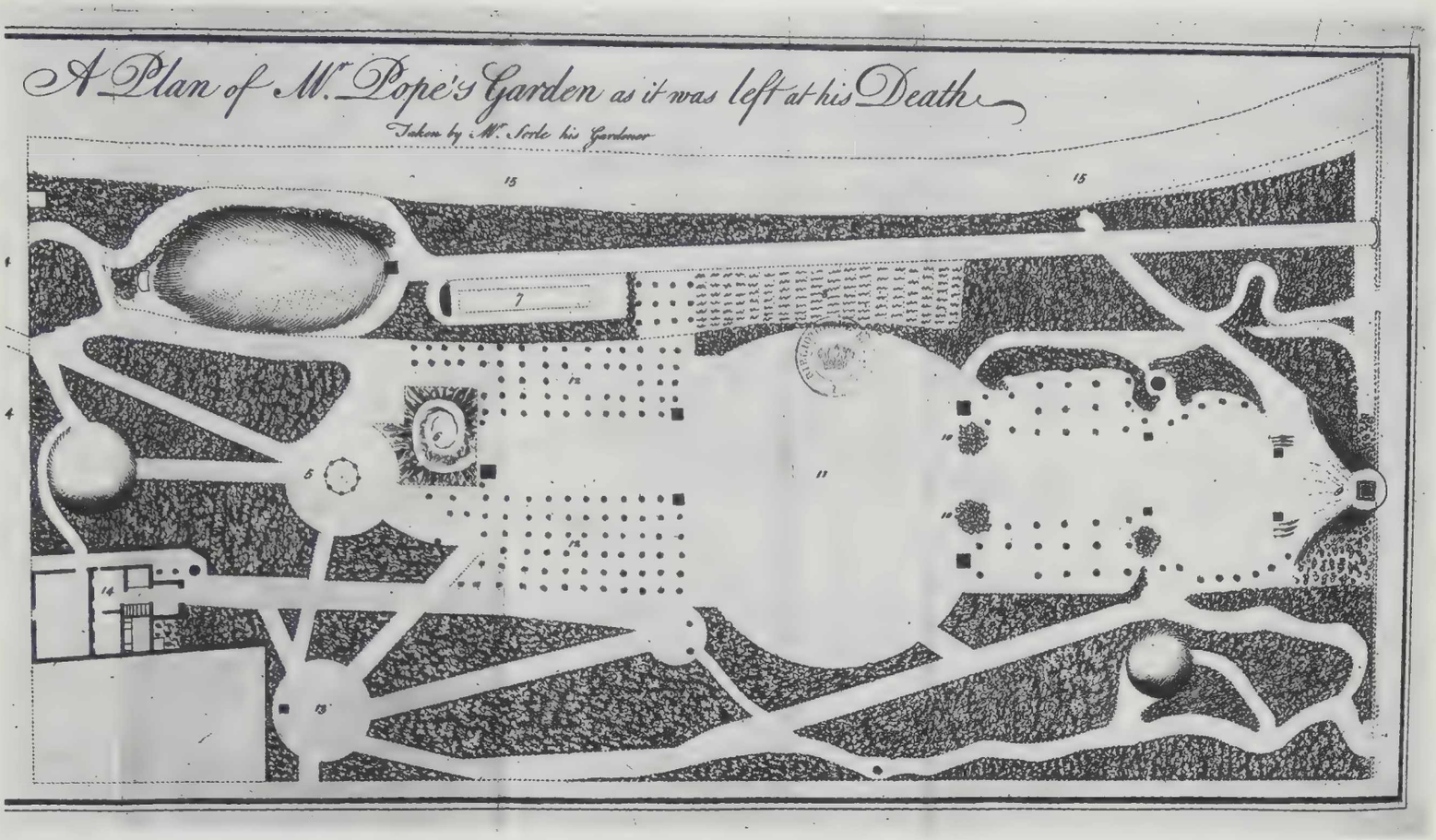
16 — P. Willis, *Charles Bridgeman and the English Garden,* Londres, 1978. Pour les jardins anglais en général voir E. Hyams, *The English Garden,* Londres, 1964; C. E. C. Hussey, *English Gardens and Landscape, 1700-1750,* Londres, 1967; M. Hadfield, *The British Landscape Gardens,* Londres, 1977; D. Jarrett, *The English Landscape Gardens,* Londres, 1978, et deux recueils de textes avec introduction, J. D. Hunt et P. Willis, *The Genesis of the Place, The English Landscape Garden,* Londres, 1975 et s., et M.-M. Martinet, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle,* Paris, 1980.

17 — H. F. Clark, *Eighteenth Century Elyseums,* dans *England and the Mediterranean tradition, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Londres, 1945, p. 154-178.

18 — J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse,* Amsterdam, 1761, p. 340.

XII HUBERT ROBERT, *PAYSAGE COMPOSÉ*.
ROUEN, MUSÉE DES BEAUX-ARTS. PHOTO ELLEBÉ.

XIII CARMONTELLE, *SCÈNE RIANTE : L'ORANGERIE, LE PONT ET LE RENDEZ-VOUS DU RAINCY.*
PARIS, MUSÉE MARMOTTAN. PHOTO J. MUSY © CNMH SPADEM.



96 SERLE, JARDIN D'ALEXANDER POPE À TWICKENHAM, 1725. PHOTO B.N.

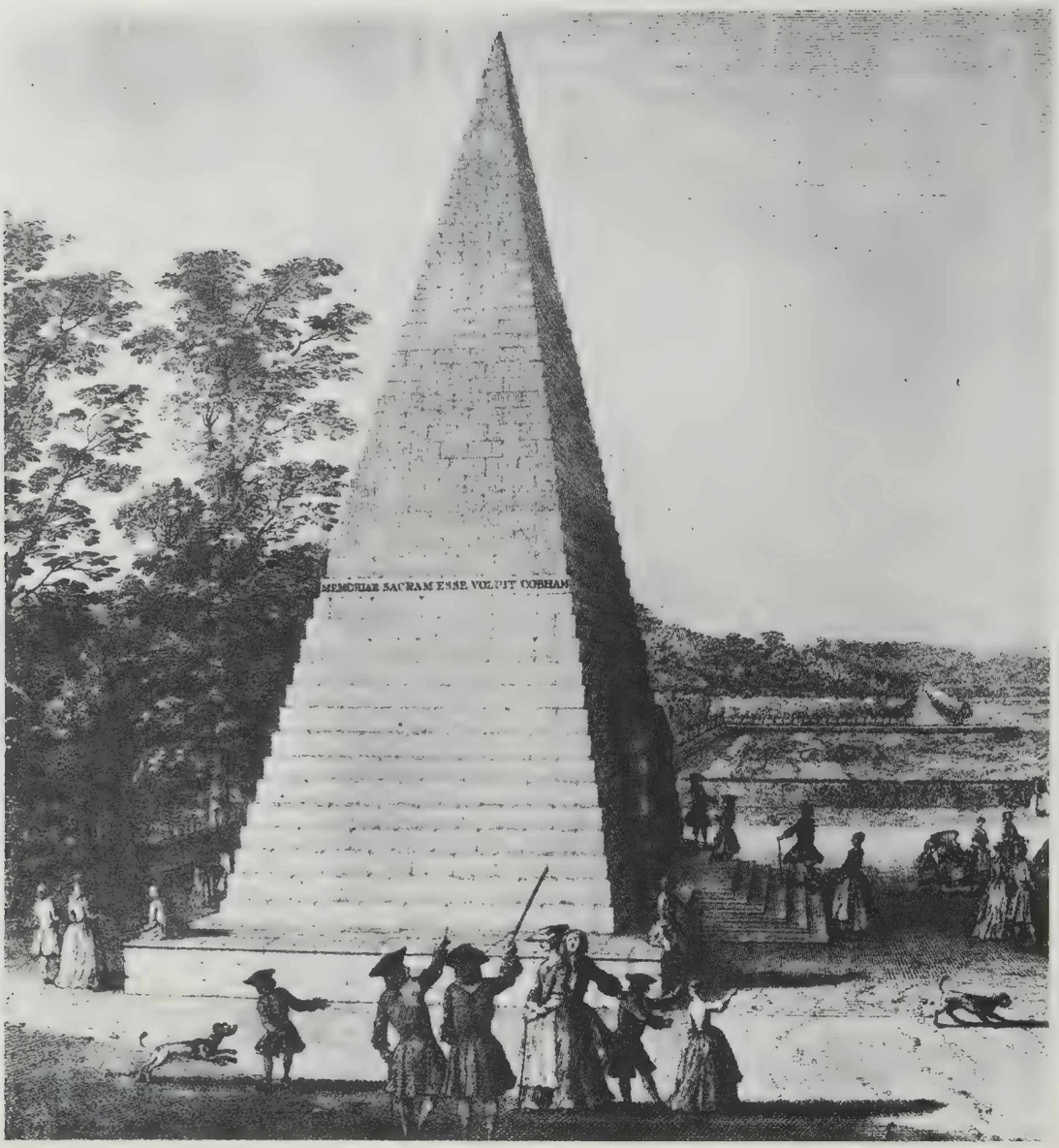
L'Égypte, la Grèce ont trouvé place sous forme de l'obélisque élevé à la mémoire de sa mère et d'un temple circulaire dans le paysage accidenté du parc de sa propriété de Twickenham achetée en 1718 et dont il a lui-même conçu le plan en 1726 (fig. 96)[19]. Il y avait aussi une grotte avec des arrangements optiques élargissant les perspectives imaginaires :

> *Dès qu'on ferme les portes de la grotte, elle devient à l'instant une chambre obscure, où la Tamise et toute la scène qui l'environnent, les vaisseaux, les montagnes et les bois viennent se peindre et forment une espèce de tableau mouvant. Quand la grotte est éclairée artificiellement, elle offre aux yeux un autre prodige : elle est tout incrustée de coquillages entremêlés de morceaux de miroirs angulaires... Lorsqu'on y suspend une lampe d'albâtre on voit une foule de rayons lumineux se réfléchir de toute part dans la grotte,*

précise Alexander Pope dans sa lettre, datée de 1725, à Edmond Blount[20]. C'est bien une machine catoptrique comme celle de Zahn qui se retrouve dans le premier jardin paysager comme à Versailles avec la grotte de Thétis (1676)[21] où elle devance déjà des illusions de l'avenir. La multiplication des horizons et des images du monde réduite dans ses reflets constitue comme une maquette du microcosme que l'on recherche maintenant dans les jardins.

L'univers de Twickenham à double face devient de plus en plus complet. A Rousham dont Kent a terminé le dessin en 1730, en empruntant certaines parties de l'arrangement de Pope au sud (pyramide) et à l'ouest (arcades et temples antiques), s'ajoute sur la façade nord un édifice gothique.

19 — J. Serle, *A Plan of Pope's Garden*, Londres, 1745.
20 — A. Pope, *Works*, vol. V, Londres, 1739, p. 69, trad. française, *Œuvres complètes*, vol. VII, Paris, 1779, p. 531 ; M.-M. Martinet, *op. cit.*, p. 9. Voir aussi H. R. Brownell, *Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, Oxford, 1978.
21 — L. Lange, *La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV*, *Art de France*, I, 1961, p. 133-140.



97 S. BRIDGEMAN, PYRAMIDE ÉGYPTIENNE À STOWE, 1739.

A Stowe[22] où Kent succède à Bridgeman en 1734, l'Orient est lui aussi représenté par une maison chinoise que l'on voit sur une gravure de 1750. Trente-huit monuments : temple de Vénus et de Bacchus, temple des grands hommes britanniques, pyramide égyptienne (fig. 97), obélisques, temple gothique y ont été disséminés sur un terrain accidenté faisant surgir de tous côtés les différentes parties de l'univers. On y retrouve aussi la grotte catoptrique qui en contient un abrégé. En décrivant sa profusion de miroirs divisant le lieu *« en mille belles salles »*, William Gilpin (1749)[23] reprend :

> *Les vues de l'extérieur sont aussi transférées sur les murs à l'intérieur et les côtés de la pièce sont élégamment ornés de paysages qui surpassent le pinceau de Titien avec cet avantage supplémentaire que chaque tableau, quand on change de place, varie d'apparence et vous présente quelque chose de nouveau.*

22 — S. Bridgeman, *A General Plan of the Woods, Parks and Gardens of Stowe*, Londres, 1739, et J. Seeley, *Stowe, a Description of the House and Gardens*, Londres, 1797. La gravure avec la maison chinoise est reproduite dans O. Sirén, *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, New York, 1950, fig. p. 30. Voir aussi G. Clark, *The Gardens of Stowe, Apollo*, XCVII, 1973, p. 558-571.
23 — W. Gilpin, *A Dialogue upon the Gardens at Stowe*, Londres, 1745-1749 ; M.-M. Martinet, *op. cit.*, p. 123 et 129.

98 W. CHAMBERS, KEW, ALHAMBRA ET PAGODE, 1763. PHOTO J. MUSY, © CNMH SPADEM.

On ne peut être plus précis dans la définition de toutes ces évocations paysagères. *« Ces jardins sont un très bon épitomé du monde »*, conclut Gilpin en terminant la promenade qu'il y a faite avec un ami. En conversant avec Saint-Preux dans son verger, M. de Wolmar (*La Nouvelle Héloïse*, 1761)[24] donne le même sens à ces dispositions. Le parc de Milord Stowe est comme un composé de divers sites et de diverses civilisations, *« le maître et le créateur de cette superbe solitude y a même fait construire des ruines, des temples, d'anciens édifices, et* les temps ainsi que les lieux *y sont rassemblés avec une magnificence plus qu'humaine »*. Non seulement les contrées, mais les époques de l'univers se retrouvent dans le *Garden of Fame*.

Cette formation du microcosme paysager n'en affecte pas le caractère paradisiaque. *« Ce qui était autrefois un Désert est maintenant un Éden »*, précise Chambers pour le jardin qu'il éleva à Kew, dans le Surrey, pour la princesse de Galles[25], et où l'on a bâti, de 1757 à 1762, vingt et un monuments, parmi lesquels une grande pagode, une maison de Confucius et un Alhambra offraient la vision de l'Orient (fig. 98).

24 — Cf. P. Willis, *Rousseau, Stowe and « le jardin anglais »*, *Studies on Voltaire and the Eighteen Century*, XC, 1972, p. 179. Pour les fabriques en général, cf. E. de Ganay, *Fabriques aux jardins du XVIIIe siècle*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, LXIV, 1933, p. 49-74 et *Fabriques aux jardins du XVIIIe siècle*, *Gazette des Beaux-Arts*, XLV, 1955, p. 287-298.

25 — W. Chambers, *Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey*, Londres, 1763. R. King, *The World of Kew*, Londres, 1976. Voir aussi W. Blunt, *A Prospect of Kew Gardens*, Londres, 1978.

99 J.-G. GROHMANN, MICROCOSME PAYSAGER : CHAPELLE GOTHIQUE, PYRAMIDE ÉGYPTIENNE, PAVILLON CHINOIS DANS UN JARDIN, 1799. PHOTO B.N.

En parcourant les chemins tortueux du Paradis Terrestre, on passe de continent en continent, de siècle en siècle. Le *Temple de la Renommée* est définitivement disloqué. Reconstruit en édifices indépendants, ses façades se dispersent sur les pelouses et dans les bosquets en y faisant revivre les gloires et les aspects de la planète. Des arrangements appropriés de la nature, des sapins, des chênes druidiques autour des édifices gothiques, des palmiers autour des kiosques musulmans, des saules, des eaux et des rochers autour des pavillons chinois complétaient le tableau dans la mesure du possible. Les recueils de fabriques (Pl. XV), comme celui des Halfpenny (1753)[26], les préconisent. Le monument universel imprime son thème dans le site qui lui confère son irrégularité. Aucun souci d'orientation, d'une disposition conforme à la géographie. Le Nord gothique peut se trouver entre la Chine et l'Égypte. L'Occident gréco-romain réapparaît sur l'étendue de toute la terre. La pyramide et le château crénelé voisinent (fig. 99 et 100). Les paysages s'entassent dans le jardin, comme les prodiges accumulés dans les vitrines d'un cabinet de curiosité, d'une *Kunst und- Wunderkammer* en plein air. Mais c'est cette confusion même qui donne leur poésie à ces compositions recréant des mondes légendaires. Dans l'histoire des représentations cosmiques, elles signifient la fin de l'univers, pensé encore par Wren et par Dennis comme une géométrie et une architecture.

26 — W. et J. Halfpenny, *Rural decorative Architecture in the Augustine, Gothick and Chinese Taste*, Londres, 1753.

100 J.-CH KRAFFT, MICROCOSME PAYSAGER : PAVILLONS MAURESQUE, CHINOIS ET GOTHIQUE DANS UN JARDIN, 1809. PHOTO B.N.

Le système a rapidement conquis le continent[27]. En France, selon de Laborde (1808)[28], *« le premier parc anglais »* qui rompe avec la *« triste régularité »* des jardins classiques est Le Raincy (1769-1783). Puis viennent Ermenonville (1766-1776), Monceau (1773), le Petit Trianon (1774 et 1783), Chanteloup (1775-1778), Bagatelle (1777-1787), Betz (1780-1789), la Folie Saint-James de Neuilly (1784), le Désert de Retz (1785). Ce sont des univers champêtres, des univers aux faces multiples. Ermenonville[29], du marquis de Girardin, qui séjourna outre-Manche, où dans une île se trouve le cénotaphe de Rousseau, mort dans le domaine en 1778, possède son bosquet de Clarens, une prairie arcadienne et un désert. On y voit surgir entre autres une tour gothique, un obélisque, le temple de la Philosophie, demeuré inachevé, comme les connaissances des hommes, un ermitage, une

27 — Pour la documentation générale, voir les cahiers de Le Rouge, *Jardins anglo-chinois*, Paris, 1776-1789; J. G. Grohmann, *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern*, Leipzig, 1796-1811; J. C. Krafft, *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne*, Paris, 1809-1810; comme autres travaux, M. Charageat, *L'Art des Jardins*, Paris, 1930; E. de Ganay, *Les Jardins de France et leur décor*, Paris, 1949; A. Perreaux et M. Plaisant, *Jardins et paysages. Le style anglais*, Lille, 1977; D. W. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton, 1978.

28 — A. de Laborde, *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*, Paris, 1808, p. 135.

29 — Mérigot, *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris, 1788, voir l'éd. de Girardin de 1979, p. 123 et s.

101 LE ROUGE, LE DÉSERT DE RETZ, GLACIÈRE, 1785. PHOTO J. MUSY, © CNMH SPADEM.

Ci-contre :
102 LE DÉSERT DE RETZ, MAISON CHINOISE, PHOTO PRISE VERS 1900. CL. X.

brasserie. Les différentes parties du globe sont évoquées à Betz[30], aménagé par le duc d'Harcourt, avec l'obélisque, le temple dorique, le kiosque chinois, le temple des druides, les ruines d'une église gothique.

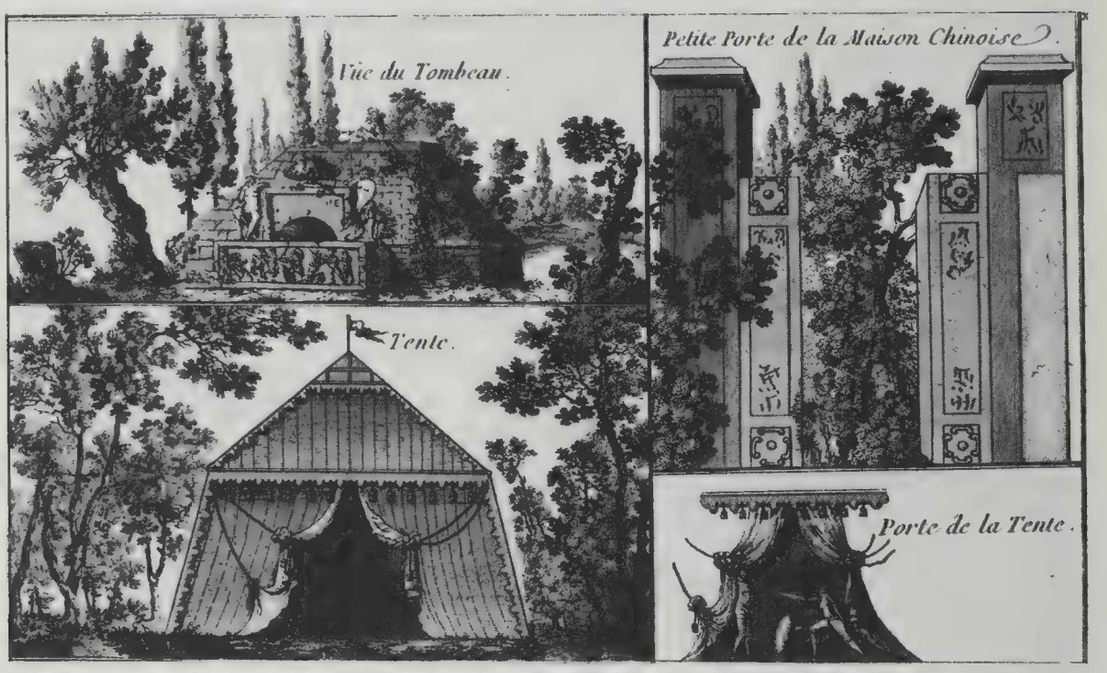
A Bagatelle, de Bélanger, dont le carnet de voyage révèle une parfaite connaissance de l'Angleterre des jardins paysagers, il y a un temple du dieu Pan, la maison d'un philosophe chinois, un tombeau de pharaon et une cellule d'ermite.

Un obélisque, une maison chinoise, une église gothique ruinée, une vraie église du XIIIe siècle, des serres chaudes, une pyramide glacière s'élèvent dans le Désert de Retz de R. de Monville (fig. 101 à 105)[31].

L'édifice principal, constitué par une *« colonne détruite »*, la base et un morceau d'un fût dorique géant (46 pieds de diamètre), enfermant toute une maison avec

30 — J. A. J. Cerutti, *Les Jardins de Betz, poème*, Paris, 1742 ; *Les Jardins de Betz, description inédite*, publiée par G. Macon, Senlis, 1908.

31 — L. Eugène Lefèvre, *Le Jardin et la singulière habitation du Désert de Retz, Bulletin de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise*, 1917 ; O. Sirén, *Le Désert de Retz, Architectural Review*, CVI, p. 327-332 ; O. Choppin de Janvry, *Le Désert de Retz, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1970, p. 125-153. Pour les ruines gothiques en général, voir E. de Ganay, *Le Goût du Moyen Age et des ruines dans les jardins du XVIIIe siècle, Gazette des Beaux-Arts*, VIII, 1932, p. 183-197.



103 ET 104 LE ROUGE, COLONNE GÉANTE ET FABRIQUES DISPARUES, 1785. PHOTOS J. MUSY, © CNMH SPADEM.

Ci-contre :
105 LE DÉSERT DE RETZ, COLONNE GÉANTE, PHOTO PRISE VERS 1950. CL. P. CHILD.

une cave et quatre étages, s'y dresse au fond d'une vaste prairie entre, d'une part, deux peupliers et un bosquet de lilas, d'ébéniers et de pommiers, de l'autre, un groupe de mélèzes et d'arbres verts. Tous les paysages assemblés dans le domaine apparaissent, avec l'introduction de cette architecture fantastique, hors d'une échelle humaine, comme dans un rêve. C'est un *« pays d'illusion »*, où l'on ne s'éloigne jamais de la nature, comme le précise Carmontelle[32] au sujet du parc Monceau, où il a mis aussi les plus étranges fabriques avec une vigne italienne et un bois d'arbres exotiques...

> *La nature est variée suivant les climats. Faisons donc varier les climats pour faire oublier celui où nous sommes. Changeons les scènes du jardin comme le décor de l'Opéra, en y faisant voir en réalité ce que les plus habiles peintres pourraient offrir en décoration, tous les temps et tous les lieux.*

32 — L. Carmontelle, *Jardin de Monceau près de Paris*, Paris, 1779, p. 4 ; D. Wiebenson, *Le Parc Monceau et ses fabriques, Les Monuments historiques de la France*, n° 5, 1976, p. 16-19 ; *Grandes et petites heures du Parc Monceau, Catalogue de l'exposition au Musée Carnavalet*, Paris, 1981.

C'est à un peintre, graveur et auteur dramatique que l'on doit cet élan poétique. La hantise philosophique de l'évasion dans la nature suscite un théâtre chimérique des Élysées et des curiosités terrestres.

Dans son *Art d'embellir les paysages* (1782), Delille[33] s'oppose à ces abus :

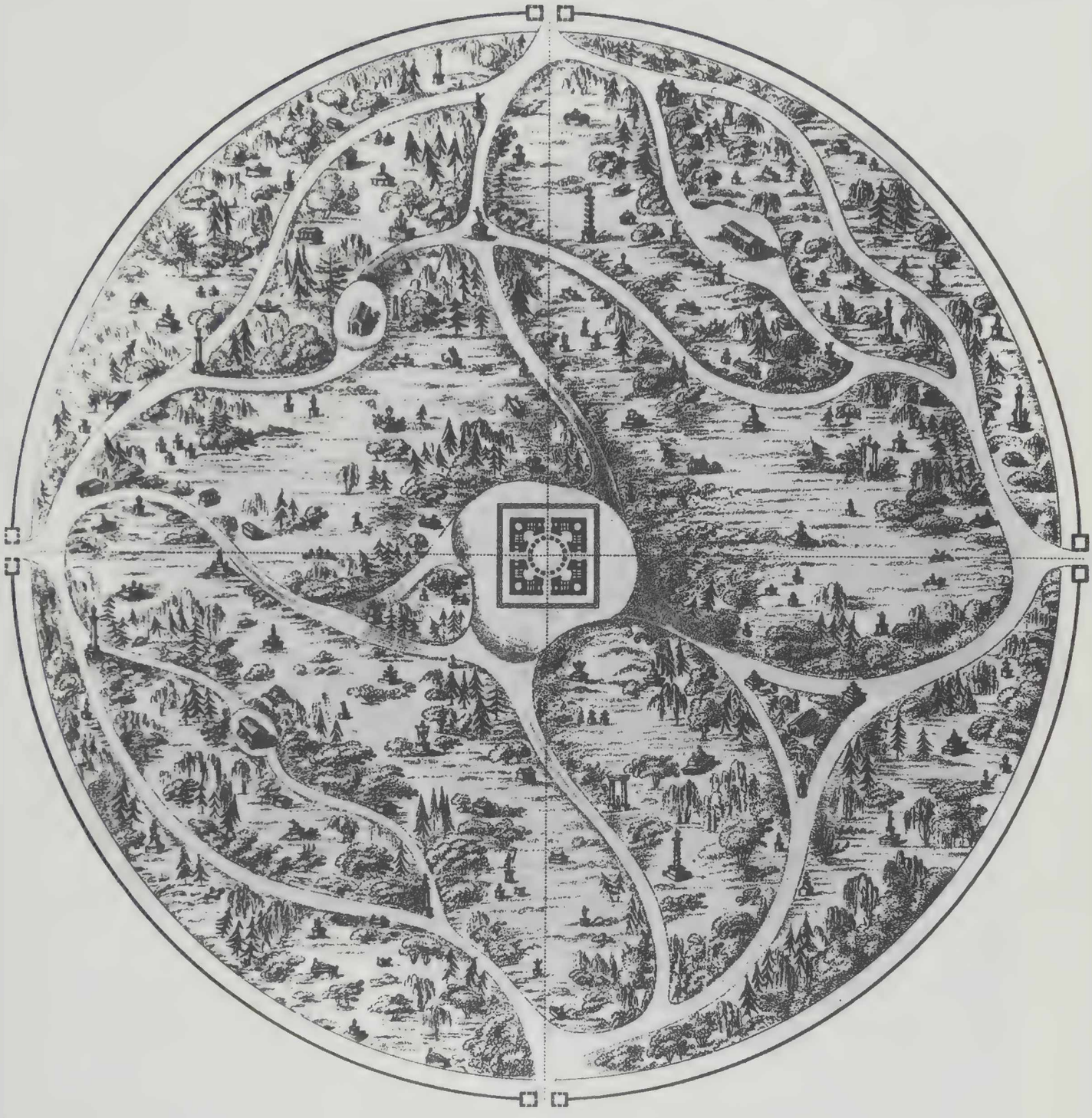
Bannissez des Jardins tout cet amas confus
D'édifices divers prodigués par la mode,
Obélisque, rotonde et kioskes et pagode,
Ces bâtiments romains, grecs, arabes, chinois,
Chaos d'architecture et sans but et sans choix,
Dont la profusion stérilement féconde
Enferme en un jardin les quatre parts du monde...

tout en en reconnaissant le sens : la profusion et la diversité du monde se révélant dans le chaos, le chaos y est son ordre. Aussi les choses ne se sont-elles pas toujours passées comme une rupture abrupte avec les abstractions, surtout dans le pays dont les jardins géométriques ont pris le nom et comme un titre de noblesse. Dans certains cas, l'évolution fut progressive et il y avait aussi des survivances rigides et des juxtapositions. Sur un projet de Molinos la nature libérée est mise dans un cercle qui l'enferme comme dans un écrin[34] (fig. 106). A la Folie Boutin (1770), les jardins *« à la française »* et *« à l'anglaise »* s'étirent côte à côte. Ce sont des monstres composites, des hybrides dans l'esprit et dans le temps où *« le peigné »* et *« le sauvage »* jouent dans le même tissu[35], où *« le sauvage »* est d'ailleurs lui aussi *« peigné »* à sa façon. Des courants souterrains ont préparé d'ailleurs de leur côté son indomptable éclosion en France.

Une nostalgie de la nature et des recherches de la diversité s'y manifestent depuis un certain temps en marge de la démarche générale. On en a relevé de nombreux cas apparaissant avant 1760 tant dans la littérature que dans la théorie et la pratique[36]. Le roman pastoral d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée* (1610-1625), découvre la douceur des prés avant *Le Paradis perdu* de Milton (1667-1674). Charles Dufresnoy (1731) était considéré par des théoriciens français (Latapie, 1771, Duchesne, 1775) comme un précurseur de Kent dans l'invention d'un style nouveau sur un terrain accidenté à *« la mode chinoise »*. La plupart de ses essais semblent avoir été timides et d'une échelle réduite. Le projet présenté pour Versailles a naturellement été rejeté par le roi. Il en subsiste néanmoins le fait de l'existence d'une opposition à Le Nôtre. C'est dans la Lorraine de Stanislas, roi de Pologne exilé, que l'on voit surgir des parcs avec des mises en scène pittoresques : un exotisme polonais avec une maison de plaisance en bois, un exotisme oriental avec un kiosque mêlant la Chine à la Turquie et le *Rocher* de Lunéville (1742), rochers artificiels élevés autour d'une cour. Quatre-vingt-deux figures en bois, des automates s'y agitaient entre des maisonnettes et des fabriques le long de murailles hérissées dans des paysages rustiques sculptés. On y voyait des scènes champêtres, des scènes de métiers, des animaux de la ferme et également des singes et un ermite dans une grotte. L'ensemble est sensiblement contemporain de Stowe et il enferme, dans ses irrégularités et ses fictions, tout un programme.

La genèse du jardin paysager n'est pas une simple irruption dans son enclos des champs et des bois environnants. A peine redécouverte, la nature est tout entière transfigurée et transposée dans un domaine visionnaire et symbolique. Cette redécouverte même ne s'est pas faite directement. Des facteurs étrangers y sont intervenus dès le début et ils ont puissamment marqué son développement. On a montré que les paysages créés par Kent n'étaient nullement l'évocation d'un lieu

33 — J. Delille, *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages*, Paris, 1782.
34 — *Jardins en France, 1760-1820, Pays d'illusion, terre d'expérience*, Catalogue de l'exposition, 1977, n° 14 bis.
35 — Terme utilisé par Voltaire dans sa lettre à Chambers (1772), *ibid.*, p. 49.
36 — D. Wiebenson, *op. cit.*, chap. I, *The French Picturesque Garden before 1760*, p. 3 et s. Pour le kiosque de Lunéville, voir F. Baldensperger, *Le Kiosque de Stanislas, décor et suggestions d'Orient ;* pour le Rocher, Ostrowski, *Théâtre des automates, Le Pays lorrain*, III, 1972, p. 175-185.



106 PROJET D'UN PARC CIRCULAIRE, PAR MOLINOS, AN VII. PHOTO J. MUSY, © CNMH SPADEM.

sauvage anglais[37]. En 1719, l'architecte rentrait d'Italie — où l'avait emmené Lord Burlington[38] —, ébloui par ses sites et, plus encore, par l'art des paysagistes qui les représentaient, parmi lesquels, en premier lieu, Claude Lorrain et Salvator Rosa. La douceur pastorale et la grandeur abrupte de ces deux maîtres étaient vivement ressenties en Angleterre, précisément à cette époque[39], et ce sont elles qu'il a cherché à faire renaître dans ses parcs. Leur obsession persiste jusqu'à une période avancée :

At Blenheim, Croome and Caversham we trace,
Salvator's wildness, Claud's enlivening grace...

réaffirme un poème sur le progrès du goût dans les plantations des jardins, en 1767[40]. C'est le tableau du peintre que l'on décèle maintenant dans les dispositions du site. Un instrument spécial *« le miroir de Claude »* (fig. 107) a même été utilisé à cet effet. C'était un miroir concave teinté de gris que l'on trouvait dans le commerce qui retient l'image reflétée et qui en atténue les traits. Le paysage s'y révélait comme dans une *camera oscura* (ou dans une grotte catoptrique) en évoquant une œuvre de l'artiste lorrain[41]. Nous avons là, dans tous ces cas, reflet d'un miroir ou d'un jardin, un renversement des relations entre l'objet représenté et la peinture. Il ne s'agit plus de la reproduction de la nature par un tableau. Le tableau est projeté dans la nature. *« Il semble que cette vue soit copiée de quelques tableaux de Ruisdaël ou de Gaspre Poussin »*, déclare Laborde, de son côté, à propos d'un coin de Retz. Les rapprochements que l'on faisait continuellement à la suite de la sentence de Pope : *« All gardening is landscape painting »*, entre l'art des jardins et la peinture des paysagistes ne signifient pas seulement perfectionnement des dispositions naturelles, mais aussi transposition des modèles préconçus.

Ci-contre :
107 THOMAS GAINSBOROUGH, « LE MIROIR DE CLAUDE », DESSIN À LA PLUME, VERS 1750-1755. LONDRES, BRITISH MUSEUM. PHOTO DU MUSÉE.

Les premiers paysages que l'on voulait ressusciter dans un jardin venaient d'ailleurs. En Angleterre, vision de l'Italie ; en France, au Raincy, on se croyait *« dans un des plus beaux sites d'Angleterre[42] »*. Mais en même temps, la France avait aussi sa propre Italie, une Italie des monuments et des ruines antiques, ses splendeurs pittoresques et sa mythologie. Hubert Robert[43] en a fait vivre les fascinations et il incarne la figure idéale d'un peintre jardinier que l'on retrouve à Versailles, à Méréville, à Retz (Pl. XII). Peinture, jardin peuvent parfaitement se compléter. A Rambouillet[44], une des rotondes de la Laiterie de Thévenin montre un vaste tableau panoramique de Rome se découvrant dans une verdure au premier plan. La ville entière s'y trouve représentée dans le même site environnant où l'on voit aussi une grotte surmontée d'un kiosque chinois, un ermitage et une chaumière à coquillages. Elle fait partie d'un même ensemble d'étrangetés et de lieux d'évasion que l'on fait surgir à volonté dans un paysage libre. Mais le principe même de la nature irrégulière fut énoncé comme une notion exotique. Des quatre parts de la terre enfermées dans le jardin, il en est une, l'Orient, la Chine, qui prend une remarquable extension et non seulement avec ses monuments, mais aussi dans les dispositions secrètes.

37 — M. Jourdain, *op. cit.*, p. 75.
38 — R. Wittkower, *Lord Burlington and William Kent, Archæological Journal*, CII, 1947.
39 — E. W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England, A Study of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700-1800*, New York,. 1925 ; I. W. U. Chase, *Horace Walpole Gardenist*, Princeton, 1943, chap. Ier, *The Beauty of Irregularity and Italian Landscape Painting.*
40 — *The Rise of Progress of the Present Taste of Planting*, Londres, 1767, cité d'après Chase, *op. cit.*, p. 144.
41 — Arthur Young cite dans *Monthly Review*, XXXVIII, mars 1768, p. 222 et Thomas West, *A Guide to the Lakes*, Londres, 1778, voir M.-M. Martinet, *op. cit.*, p. 23 et 229. Signalé par J.-F. Chevrier.
42 — A. de Laborde, *op. cit.*, p. 135.
43 — J. de Cayeux, *Hubert Robert dessinateur de jardins et sa collaboration au parc de Méréville, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1968, p. 123-133 ; O. Choppin de Janvry, *Méréville, L'Œil*, décembre 1969, p. 39 et s. ; S. de Lassus, *Quelques détails inédits sur Méréville, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1978, p. 273-287.
44 — *Jardins de France, 1760-1820, Catalogue de l'exposition, 1977*, n° 54.

108 « ROCHERS FAITS PAR L'ART DANS LE VILLAGE PEKKINSA », 1735.

Après avoir loué les systèmes réguliers de son époque, dans sa dissertation écrite en 1685 et publiée en 1690, William Temple[45] signale qu'il en existe d'autres dont il a entendu parler par ceux qui ont vécu parmi les Chinois :

> *Les Chinois occupent tout leur esprit, qu'ils ont extrêmement inventif, à imaginer des figures qui soient d'une grande beauté et qui surprennent la vue, mais dans lesquelles on ne peut point remarquer cet ordre et cet arrangement à quoi nous regardons aussitôt... En effet, si l'on considère les peintures qui sont sur les toiles des Indes ou celles de leurs plus belles porcelaines, on trouvera que leur beauté est toute de cette espèce et qu'il n'y a rien de régulier et où l'on voit de l'ordre.*

Cette beauté est préférable à toute autre. Un nom spécial, *« Sharawadgi »*, est même donné à ces combinaisons désordonnées qui, lorsqu'elles frappent, sont qualifiées de *« fines »* ou *« admirables »*. Le terme a été interprété de trois façons

45 — W. Temple, *Upon the Gardens of Epicurus*, dans *Micellanea*, II, Londres, 1690 et *The Works*, III, Londres, 1757, p. 229-230 ; *Les Œuvres mêlées de M. le Chevalier Temple*, II, Utrecht, 1693, p. 83-95.

(1. — grâce désordonnée, du chinois — *sa-ro-(k)wai-chi ;* 2. — dessin asymétrique, du japonais — *sorowandji ;* 3. — arrangement des compositions larges et dispersées, sans ordre, du chinois — *san-lan-wai-chi*), qui, toutes, concordent plus ou moins sur le principe[46]. A la figure géométrique s'oppose un désordre mais ce désordre même est une figure calculée. Le passage a été souvent repris.

En déplorant, dès 1712, que les jardiniers anglais aiment imposer à la végétation des tracés mathématiques, des cônes, des globes, des pyramides, Joseph Addison[47] évoque le mode chinois de plantation, qui, précise-t-il, a un nom spécial et qu'il identifie avec l'imitation de la nature. Les réalisations de Pope, de Bridgeman et de Kent sont devancées théoriquement par une doctrine orientale qui en contient les principes et qui restera toujours associée aux conceptions nouvelles. Horace Walpole (1771)[48], qui, par ailleurs, combat les chinoiseries, dont les fictions égalent, pour lui, dans le sens opposé, les abstractions françaises, convient que Temple a raison en affirmant que les jardins chinois sont aussi capricieusement irréguliers que les jardins européens invariablement uniformes, ce qui correspond exactement aux aspirations de son temps ; tandis que G. Mason (1768)[49], qui reproduit *in extenso* le texte sur le *Sharawadgi*, s'exclame qu'en l'écrivant Sir William n'a certainement pas pu imaginer qu'un demi-siècle plus tard ces concepts chinois seraient devenus la plus grande mode de son pays. Dans son traité d'architecture, paru la même année, en 1768, Ware[50] rend hommage aux Célestes comme créateurs du jardin paysager. C'est bien la Chine qui symbolise maintenant l'affranchissement de la nature dans toutes les phases de son évolution et c'est à elle que l'on doit le contenu philosophique de l'irrégularité et, en même temps, l'idée de l'artifice reproduisant les formes de la vie.

Des précisions sur la façon dont ont été conçus en Chine ces arrangements de la nature factice ne manquaient pas. Le Père du Halde (1735)[51] décrit *« les rochers et les montagnes artificiels percés de tous côtés ». La Galerie du Monde*, également de 1735[52], montre même l'image de *« rochers faits par l'art, dans le village Pekkinsa »* des rochers déchiquetés, tordus, aux excroissances nombreuses (fig. 108). Le Père Benoît rapporte plus tard (1767)[53] à ce propos que si un ouvrier chinois emploie beaucoup de temps pour travailler les pierres,

> *ce n'est que pour en augmenter les inégalités et leur donner une forme encore plus champêtre. Sur les montagnes, on a poli ces pierres en forme de roches, quelquefois à perte de vue.*

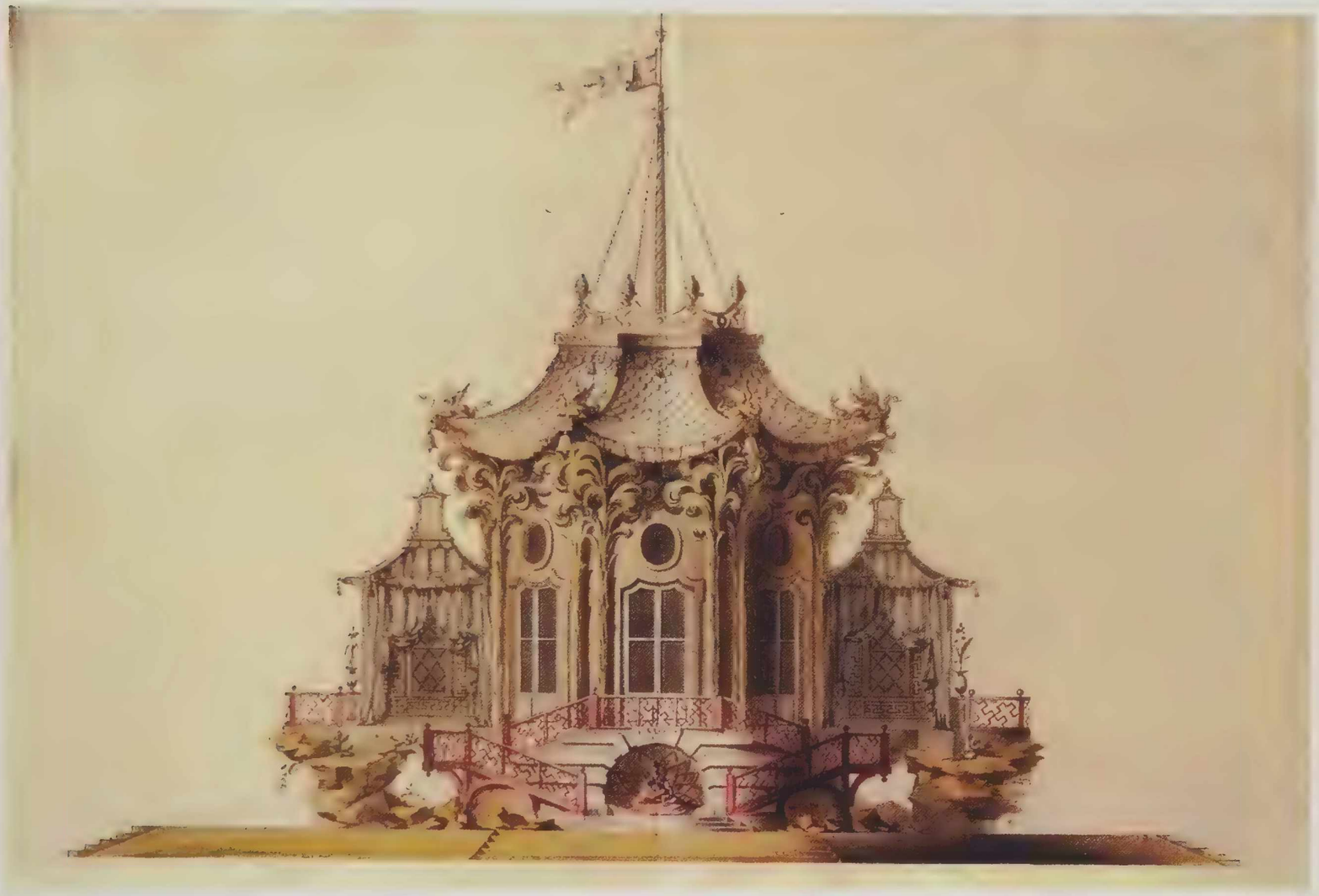
Mais, entre-temps, est publiée la description détaillée de l'Yven-Ming-Yven *(Yuan-ming Yuan)*, le Jardin des Jardins de l'Empereur de Chine, faite par le Père Attiret, missionnaire français à Pékin (lettre du 1er novembre 1743)[54].

---

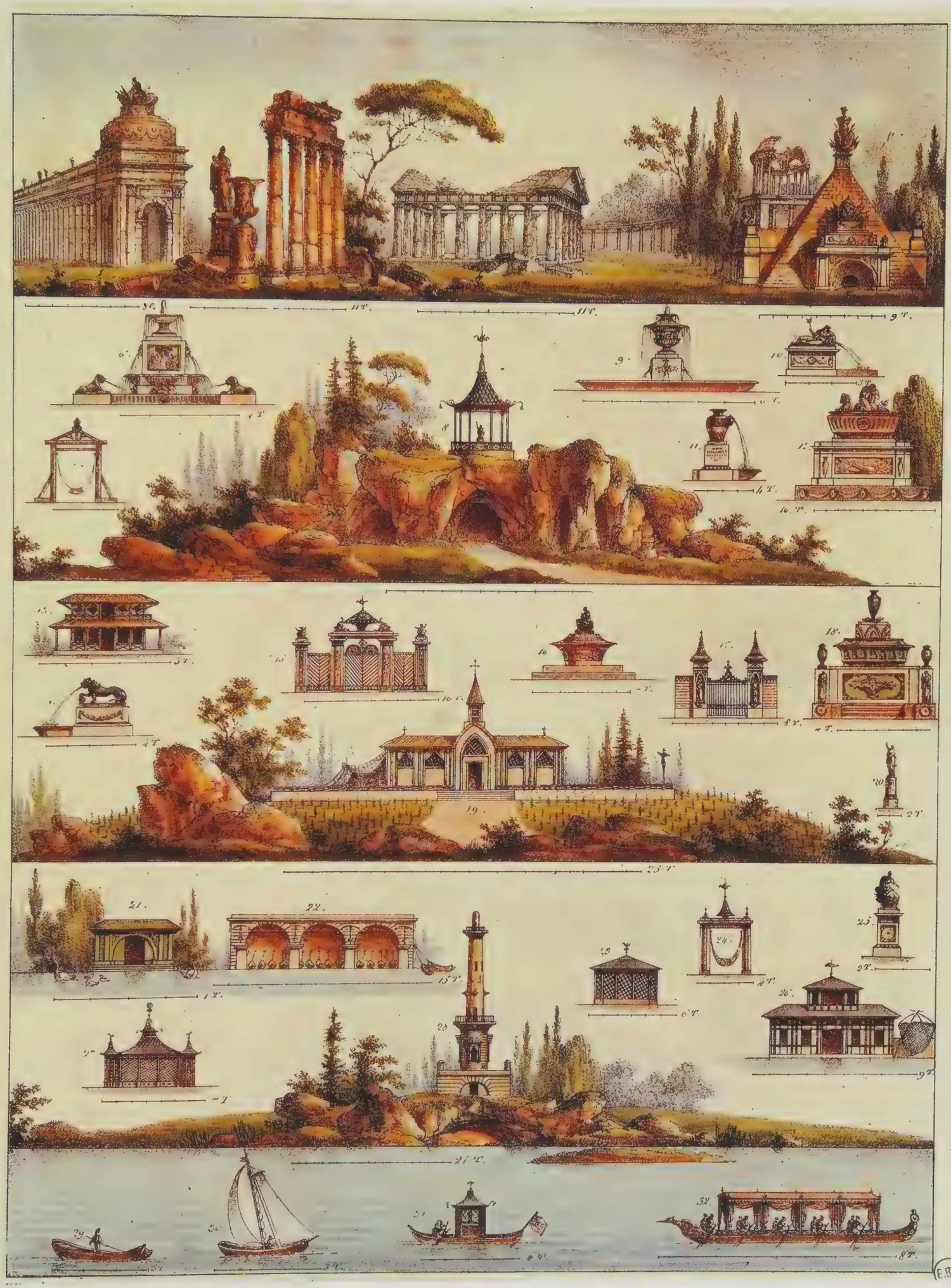
46 — Pour les sources des connaissances chinoises de W. Temple, voir S. Lang et N. Pevsner, *Sir William Temple and Sharawaggi, The Architectural Review*, décembre 1949.
47 — Dans *The Spectator*, VI, n° 414, 1712. Voir A. O. Lovejoy, *op. cit.*, et H. F. Clark, *op. cit.*, p. 155.
48 — H. Walpole, *On modern Gardening*, dans *Anecdotes*, IV, et *Essai sur l'art des jardins modernes*, Strawberry-Hill, 1775, p. 46.
49 — G. Mason, *An Essay on Design in Gardening*, Londres, 1768, p. 26.
50 — I. Ware, *A complete Body of Architecture*, Londres, 1768, p. 645-646.
51 — Le P. du Halde, *Description géographique, historique... de la Chine*, II, Paris, 1735, p. 85.
52 — *La Galerie du Monde*, II, Leyde, 1735, pl. 40.
53 — *Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, XXIII, Paris, 1781, lettre du P. Benoît à M. Papillon d'Auteroche, le 16 novembre 1767, p. 537.
54 — *Ibid.*, XXVII. Lettre du P. Attiret à M. d'Assaut, le 1er nov. 1743, p. 8 et s. Pour les jardins de Pékin et les jardins chinois en général, voir E.-H. Wilson, *China, Mother of Gardens*, New York, 1971 ; C. B. Malone, *History of the Peking Summer Palaces under the Ch'ing Dynasty*, Urbana, Ill., 1934, et O. Sirén, *Gardens of China*, New York, 1949. Le Rouge a reproduit dans ses cahiers XIV-XVII, des vues d'Yuan-ming Yuan, d'après une série de peintures et gravures chinoises exécutées vers 1744 et conservées actuellement au Cabinet des Estampes de la B. N. de Paris. Les concordances entre les originaux et les reproductions de Le Rouge ont été établies par Mme R. Guignard en 1946. Voir aussi M. Keswick, *The Chinese Garden*, Londres, 1978.

109 LE ROUGE, LES ONZE MAISONS DE L'EMPEREUR DE CHINE, 1789. PHOTO B.N.

D'innombrables petites montagnes de 20 jusqu'à 50-60 pieds y ont été élevées *« à la main »*. Des canaux d'eau claire serpentent dans leur creux et se rejoignent en plusieurs endroits pour former des étangs et des mers. Les montagnes sont recouvertes de bosquets sauvages et d'arbres rares, les canaux, bordés non pas de pierre de taille, mais de morceaux irréguliers de rochers *« posés avec tant d'art, qu'on dirait que c'est l'ouvrage de la nature »*. Tout est varié à l'infini. Des petits palais, des pavillons sont également disséminés dans le jardin (fig. 109). Il y en a quatre cents, mais pas un seul ne ressemble à un autre : *« On dirait que chacun est fait sur l'idée et*



XIV M.-B. HAZON, ÉLÉVATION D'UN BELVÉDÈRE CHINOIS.
BLOIS, ARCH. DÉP. DU LOIR-ET-CHER. PHOTO DES ARCHIVES.



XV « FABRIQUES POUR L'ORNEMENT DES JARDINS », LITHOGRAPHIE DE C. MOTTE.
DANS : *PLANS RAISONNÉS DE TOUTES LES ESPÈCES DE JARDINS,* 1820.
PARIS, ÉCOLE DES BEAUX-ARTS. PHOTO J. MUSY © CNMH SPADEM.

le modèle de quelque pays étranger. » Si en Occident les édifices chinois figurent dans la plupart de ces dispositions[55], selon le même Père Benoît, que nous venons de mentionner, l'Empereur y rajouta ensuite des palais européens[56]. Sans employer le terme *Sharawadgi*, Attiret admire « *l'art avec lequel cette irrégularité est conduite* », et il en donne la même définition : le beau désordre et l'antisymétrie.

« *C'est un vrai Paradis Terrestre* », et c'est aussi un univers en réduction, où l'on a même reproduit une cité entière, avec ses temples, ses marchés et ses boutiques, enfermés dans des murailles à quatre portes, aux points cardinaux. « *Tout ce qui se trouve en grand dans la capitale de l'Empereur, s'y trouve en petit.* » Le souverain pouvait ainsi « *voir en raccourci tout le fracas d'une grande ville toutes les fois qu'il le souhaitait* ». On ne peut pas concevoir une plus complète image du microcosme paysager. Le missionnaire ressent profondément la poésie de l'artifice. Il est frappé moins par la vision des sites qui se succèdent devant lui que par leur irréalité. Le déploiement de la nature est une révélation, sa reproduction « *à la main* », à une échelle réduite, un miracle. Par sa puissance évocatrice, son art rejoint la magie et il conduit directement dans le domaine du songe. Le témoignage d'un Chinois, Lieou-tcheou, donné dans un recueil des Missionnaires de 1782[57], confirme cette conception illusoire :

> *L'art de tracer les jardins consiste à rassembler les points de vue, la variété et la solitude, de manière que* l'œil trompé se méprenne *à leur air simple et champêtre, l'oreille, à leur silence ou à ce qui le trouble, et tous les sens, à l'impression de jouissance et de paix...*

La valeur de ces combinaisons, où la nature et le monde sont révélés par leur fiction, réside dans le côté secret, imperceptible, naturel, des arrangements de la diversité et des contrastes.

La lettre du Père Attiret a eu une traduction anglaise (1761)[58]. On la cite en toute occasion. La plus ancienne critique de la géométrie française par un Français est inspirée par les images qu'elle évoque. Ce sont les jardins de Pékin, leur antisymétrie et l'air de caprice qu'ils donnent au dessin que le Père Laugier (1755)[59] oppose à Versailles, avec sa régularité méthodique qui provoque d'abord de l'étonnement, puis de la tristesse et de l'ennui. Et il relève le caractère artificiel de ce prodige. Les jardins de l'Empereur de Chine, où l'on voudrait errer, sont « *fictices* ». Leurs enchantements sont étalés comme par des fées, mais qui n'opèrent qu'avec du simple et du naturel. Le mécanisme poétique de ces compositions est parfaitement saisi dans ce passage, qui se termine par le vœu qu'on les prenne pour modèle et que l'on fasse « *un ingénieux mélange des idées chinoises avec les nôtres* ».

---

55 — Pour le répertoire des édifices chinois en Europe, voir E. von Erdberg, *Chinese Influence on European Garden Structures*, Cambridge, Mass., 1936.

56 — Certains de ces palais européens sont reproduits dans O. Sirén, *Gardens of China*, pl. 189-192. Voir le recueil Oe 18 du Cabinet des Estampes de la B. N.

57 — Le P. P.-M. Cibot, *Mémoires concernant l'histoire des sciences, les mœurs, les usages des Chinois par les Missionnaires de Pékin*, VIII, Paris, 1782, p. 318.

58 — Joseph Spence sous le pseudonyme de Sir Harry Beaumont, *A Particular Account of the Emperor of China's Gardens, near Pekin*, dans *Fugitive Pieces*, de R. Dodsley, I, Londres, 1761, p. 61 et s.

59 — Le P. M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, p. 241 et s.

Fréron a, lui aussi, donné dès 1750, les mêmes définitions des chinoiseries :

Qui suit la Nature à la piste
Ne sera jamais qu'un copiste
Qu'un malheureux imitateur,
Le Chinois seul est créateur ;
Il donne un nouvel ordre aux choses
Fertile en prodiges divers
Ses riantes métamorphoses
Font éclore un autre univers[60].

Lorsque Rousseau décrit, dans *La Nouvelle Héloïse,* les jardins chinois *« faits avec tant d'art, que l'art n'y paraissait point »,* il périphrase les mêmes sources. Et c'est à ces jardins où tous les climats de la Chine et de la Tartarie *« sont rassemblés et cultivés en un même sol »* qu'il associe directement le parc de Stowe, qui, lui aussi, rassemble tous les lieux et tous les temps avec une apparence naturelle.

La découverte de la nature prend des voies détournées. En Angleterre, elle passe par l'Italie, en France par l'Angleterre et par la Chine et la Chine même y est introduite avec les parcs anglais. Si, au Raincy, les exotismes orientaux ne sont représentés que par la maison russe, à Chanteloup, à Betz, à Cassan, au Désert de Retz, l'Orient s'étend jusqu'à l'Empire Céleste[61]. Cinq projets de belvédères et de kiosques chinois ont été proposés à M. de Marigny pour le jardin de Ménars[62] (Pl. XIV). La pagode de Chanteloup[63] vient dans le même pays de la Loire, de Canton mais en passant par Kew (fig. 110). Le Rouge n'hésite-t-il pas à introduire dans ses *Cahiers* le terme de jardins *« anglo-chinois »*.

110 LE CAMUS DE MÉZIÈRES, LA PAGODE DE CHANTELOUP, 1778. PHOTO GIRAUDON.

C'est William Chambers[64], le créateur de Kew, qui est maintenant le promoteur des chinoiseries et, en même temps, l'un des premiers théoriciens du jardinage paysager. L'architecte, d'origine écossaise, né à Gothenberg, arrive en Angleterre en 1755 après avoir fait trois voyages en Chine, entre 1742 et 1749, sur les bateaux de la Compagnie suédoise des Indes orientales, et il publie en 1757[65] ses matériaux, dont un chapitre sur l'*Art de distribuer les jardins selon l'usage des Chinois,* qui, développé, fera l'objet d'une édition séparée en 1772[66].

L'auteur, qui dit tenir ses connaissances non seulement de ses observations sur place, mais aussi des leçons d'un peintre fameux, Lepqua, qu'il y a rencontré, situe cet art sur un registre élevé. Il ne s'agit pas d'une servile imitation :

Un jardin doit différer de la nature ordinaire autant qu'un poème héroïque diffère d'une relation en prose. Les jardiniers doivent donner libre cours à leur imagination, comme les poètes, et même voler au-delà des bornes du vrai.

C'est un programme de transfiguration, dont la technique est minutieusement réglée.

---

60 — Publié dans *Quelques écrits de notre temps,* 1752, III, p. 41. Nous citons d'après D. Wiebenson, *op. cit., p. 20.*

61 — Pour les fabriques chinoises en Occident, voir H. Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle,* Paris, 1910, et E. van Erdberg, *op cit. ;* O. Sirén, *China and Gardens of Europe in the Eighteenth Century,* New York, 1930 ; H. Honour, *Chinoiseries. The Vision of Cathay,* Londres, 1961 ; R. Wittkower, *England, Palladianism. The Landscape Garden, China and the Enlightment, L'Arte,* XL, 1969, p. 13-25.

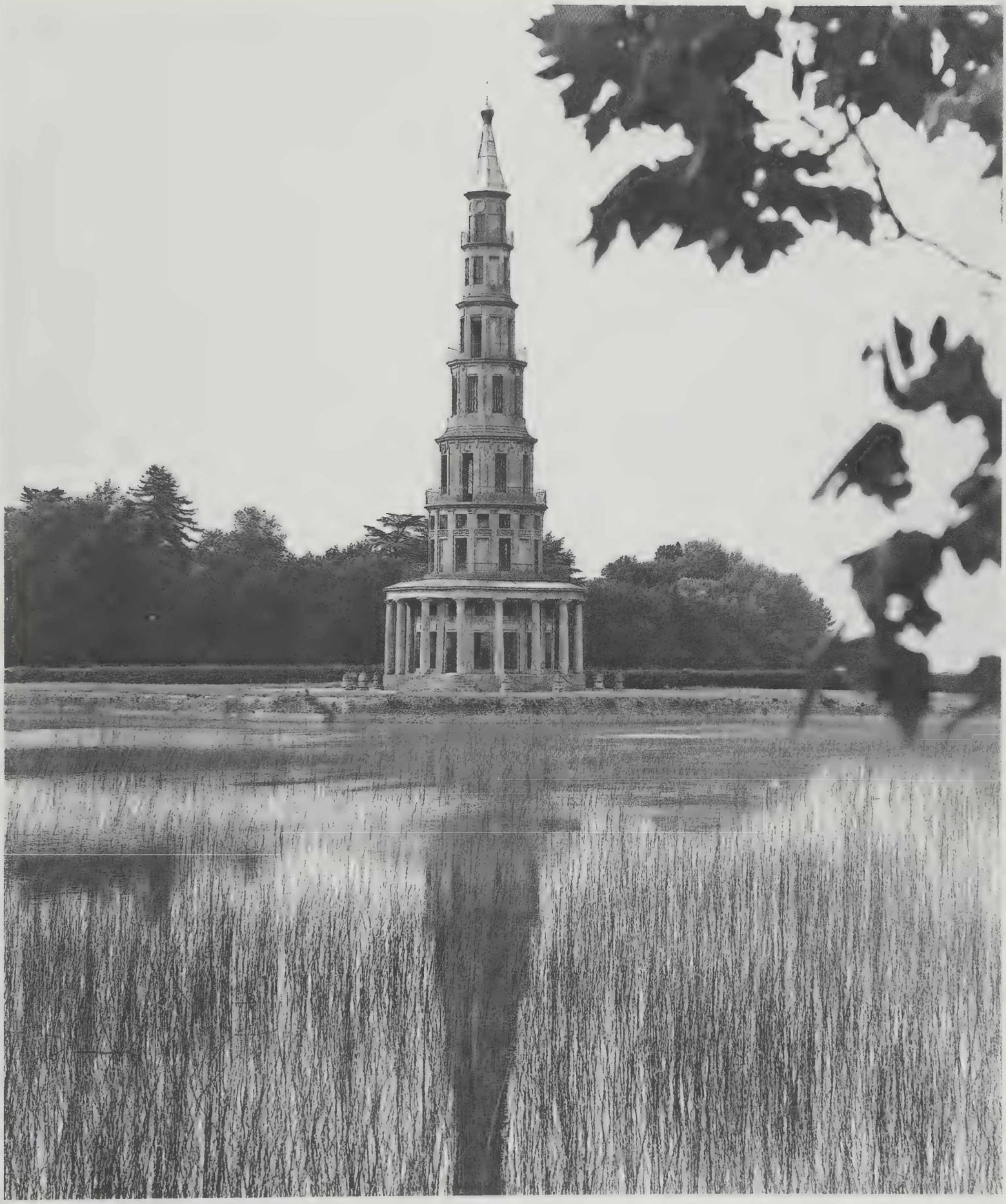
62 — M. Mosser, *Monsieur de Marigny et les jardins ; projets de fabriques pour Menars, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français,* 1972, p. 285 et s., fig. 12-17.

63 — R. Édouard-André, *Documents inédits sur l'histoire du château et des jardins de Chanteloup, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français,* 1933, p. 21-39.

64 — J. Harris, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star,* Londres, 1970.

65 — W. Chambers, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils* (avec un texte français), Londres, 1757, chap. *Art of Laying out Gardens,* p. 15 et s., reproduit dans Th. Percy, *Miscellaneous Pieces relating to the Chinese,* II, Londres, 1762.

66 — Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening,* Londres, 1772, et *Dissertation sur le Jardinage de l'Orient,* Londres, 1772.



Les Chinois divisent le terrain non pas géométriquement, mais par scènes, dont chacune a son point de vue marqué par un siège, un édifice ou quelque autre objet. Les spectacles changent continuellement, mais dans un ordre établi. La perfection du jardin consiste dans leur diversité, dans leur beauté et dans leur nombre. Les scènes relèvent de deux catégories : la vie et la dramaturgie de la nature.

> *Dans les jardins qui sont grands, les Chinois se ménagent des scènes différentes pour le matin, le midi et le soir, et ils élèvent aux points de vue convenables des édifices propres aux divertissements de chaque partie du jour.*

Ils ont aussi des scènes particulières pour chaque saison. Pour la scène de l'Hiver, il faut des pins, des sapins, des cèdres et d'autres arbres toujours verts. Des serres en forme de temple, nommées *« conservatoires »*, sont pleines d'oiseaux remarquables par la douceur de leurs chants. On y fait mûrir des framboises, des cerises, des abricots. La scène du Printemps est composée avec des conifères entremêlés de lilas, d'amandiers, de pêchers et de rosiers sauvages. Ses fleurs sont des jacinthes, des primevères, des perce-neige, et différentes espèces d'iris. Des ménageries et des volières doivent suppléer à la végétation encore rare. Les édifices recommandés sont des laiteries décorées, des salles de jeux et de sport. La scène de l'Été est la plus soignée et la plus riche du jardin. On y installe les eaux et les forêts (chênes, hêtres, platanes, sycomores, frênes, peupliers), des pavillons splendides, spacieux, nombreux, pour la musique, les entretiens savants et la méditation. Le tout est d'une douceur sauvage et d'un faste suave. Mille oiseaux mélodieux remplissent les bois. Des antilopes, des daims, des chèvres, des chevaux de Tartarie bondissent au-dessus des plantes. Chaque sentier mène vers un objet ravissant — ruisseau, fontaine, cabinet de verdure ou grotte ornée de coquillages, corail, gemmes et cristallisations. La scène de l'Automne comprend des arbres au feuillage persistant qui se colorent avec somptuosité en vieillissant. Les édifices représentent des ermitages, des ruines de châteaux et de palais, des temples désertés, des tombes, tout ce qui évoque une fin et qui remplit l'esprit de mélancolie en l'inclinant aux réflexions les plus sérieuses.

Le thème des Saisons est mentionné dans *Yuan ye*, un traité des jardins, dont la préface date de 1634, ainsi que dans l'essai basé sur les sources chinoises, publié en 1782 par les Missionnaires de Pékin, où il revêt toutefois une forme plus simple : les pêchers et les cerisiers à belles fleurs forment un amphithéâtre pour le Printemps ; les acacias, les frênes, les platanes donnent des berceaux de verdure pour l'Été. L'Automne a ses saules aux branches pendantes, ses trembles à feuilles satinées, et l'Hiver, ses cèdres, ses cyprès et ses pins[67].

Les arrangements sont combinés aussi comme des formes pures qui frappent directement sans faire intervenir l'iconographie des cycles des visions cosmiques. Yuan ye précise qu' *« une petite montagne peut donner naissance à plusieurs effets, une petite pierre peut évoquer des sentiments multiples »*, et il décrit certaines dispositions :

> *Les chemins mènent, à travers une plantation de bambous, vers un lieu ombragé où une hutte solitaire se dresse parmi les pins. Là, on peut écouter le son mélancolique de l'eau. Les grues se mettent à danser et à battre des ailes*[68].

On vient dans le jardin pour y voir et pour y jouer une pièce. Selon Chambers, les Chinois distinguent trois genres de scènes, auxquelles ils donnent le nom d'*enchantée*, d'*horrible* et de *riante*, ce qui correspond plus ou moins aux scènes de l'Été, de l'Automne et du Printemps, mais où la fantaisie n'a plus de frein.

Les scènes enchantées, que l'on peut appeler aussi des scènes de roman, abondent en merveilleux, calculé pour exciter le spectateur par une succession

---

67 — Le P. P.-M. Cibot, *op. cit.*, VIII, p. 321.
68 — Citation d'après O. Sirén, *Gardens of China*, p. 14.

111 LE ROUGE, SCÈNE ENCHANTÉE, ROCHERS DU DÉSERT DE RETZ, 1785. PHOTO B.N.

rapide de sensations violentes et opposées : des sentiers descendant vers des voûtes souterraines où des lueurs mystérieures éclairent des groupes étranges (fig. 111), des chemins qui, à travers l'obscurité de belles forêts, mènent vers le bord d'un précipice, sous des rochers qui paraissent suspendus dans les airs, dans des vallées noires ou vers des fleuves tristes dont les eaux baignent lentement des rives couvertes de monuments funéraires, sous l'ombrage des saules, des lauriers et des arbres consacrés à Mancheou, le génie de la douleur. Les scènes enchantées abondent toujours en ouvrages d'eau, parmi lesquels le palais Kiao King, aux galeries, arcades et colonnades faites de fontaines et de cascades multicolores. On y entend le bruit du vent et des échos artificiels et compliqués. Comme végétation, les artistes chinois mettent des peupliers en perpétuel mouvement, des plantes siamoises et les espèces les plus extraordinaires d'arbres et de fleurs ; comme faune — des quadrupèdes et des oiseaux monstrueux importés des pays lointains ou obtenus par des croisements, gardés par d'énormes chiens du Tibet, par des géants d'Afrique et par des nains en habits de magiciens.

> *Les scènes d'horreur présentant des rocs suspendus, des cavernes obscures et d'impétueuses cataractes qui se précipitent de tous côtés du haut des montagnes. Les arbres sont difformes et semblent brisés par la violence des tempêtes. Ici, l'on en voit de renversés, qui interceptent le cours des torrents et paraissent avoir été emportés par la fureur des eaux. Là, il semble que, frappés par la foudre, ils ont été brûlés et fendus en pièces. Quelques-uns des édifices sont en ruine ; quelques autres, consumés à demi par le feu, et quelques chétives cabanes, dispersées çà et là sur les montagnes, semblent indiquer à la fois l'existence et la misère des habitants (...).*
> *Et, pour ajouter à l'horreur et au sublime de ces scènes, on cache parfois dans les cavités des sommets des montagnes les plus élevées des fonderies, des fours à chaux ou des verreries d'où s'échappent de larges volumes de flammes et des nuages de fumée épaisse qui donnent à ces montagnes l'apparence de volcans.*

Mais ces visions de catastrophe ne constituent qu'un acte d'une œuvre théâtrale qui se termine généralement par des notes claires.

> *A ces scènes en succèdent communément de riantes* (Pl. XIII). *Les artistes chinois savent avec quelle force l'âme est affectée par les contrastes et ne manquent jamais de ménager des transitions subites et de frappantes oppositions de formes, de couleurs et d'ombre. Ainsi, de vues bornées, font-ils passer à des perspectives étendues, des objets d'horreur aux scènes agréables, et des lacs et des rivières aux plaines, aux coteaux et aux bois ; aux couleurs sombres et tristes, ils en opposent des brillantes, et des formes simples aux compliquées, distribuant par un arrangement judicieux les diverses masses d'ombres et de lumières, de telle sorte que la composition paraît distincte dans ses parties et frappante en son tout.*

Les communications entre les scènes et les autres parties du jardin chinois se font par routes, sentiers, ponts, canaux et lacs navigables où l'on met également le plus de variété possible.

Ce texte étrange où, à travers un jeu et un débordement de fantaisie[69], pointent à chaque instant des accents authentiques, a eu un grand retentissement et il a provoqué des réactions diverses. Une violente opposition contre l'auteur s'est constituée en Angleterre, conduite par Thomas Gray, Horace Walpole et William Mason. *« J'ai lu le livre de Chambers »*, écrit Walpole à Mason, poète et amateur de jardins, le 25 mai 1772[70], *« il est plus extravagant que le pire des écrits chinois »*. Et un poème satirique visant l'*Oriental Gardening*, anonyme d'abord, signé ensuite par Mason, eut trois éditions de 1773 à 1776[71]. Sur le continent, c'est Hirschfeld, conseiller du roi de Danemark et professeur de philosophie et des Beaux-Arts à l'Université de Kiel[72], qui formula le plus grand nombre de réserves en émettant un doute sur la véracité de ces renseignements : Chambers attribue aux Chinois ses propres conceptions afin d'en accroître l'intérêt. D'après ce que nous savons de la Chine par Le Comte (1697)[73], ses jardins sont médiocres, et les artistes, en général, inaptes. Attiret a fortement exagéré ses descriptions. Ceci ne veut pas dire que le système entier soit faux. Il y a *« les tableaux les plus ingénieux et les enchantements de féerie les plus étonnants »*, et aux aberrations de l'imagination succèdent un choix réfléchi et le bon sens. Chambers est plein de goût, de connaissances et de génie. Si son ouvrage n'est pas valable historiquement, *« il nous enseigne une belle fantaisie, à*

---

69 — Pour O. Sirén *(China and Gardens of Europe)*, c'est seulement dans la deuxième version de 1772 du texte de Chambers, écrite dans un but polémique contre Brown, que l'on trouve des éléments fantaisistes.
70 — I. W. U. Chase, *William Mason and Sir William Chambers' Dissertation on Oriental Gardening Journal of English and Germanic Philology*, XXV, 1936, P. 190.
71 — *An Heroic Epistle to Sir William Chambers*, Londres, 1773. Voir I. W. U. Chase, *op. cit.*, p. 517 et s.
72 — Ch. C. L. Hirschfeld, *Théorie de l'Art des Jardins*, I, Leipzig, 1779, p. 111 et s. Voir W. Schepers, *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst, Grüne Reihe*, vol. 2, Worms, 1980.
73 — Le P. le Comte, *Nouveaux Mémoires sur l'état présent de la Chine*, I, Paris, 1697.

qui il ne manque rien, sinon que, probablement, elle ne se réalisera jamais ». Ce sont ces fantaisies irréalisables, tout au moins intégralement, qui ont le plus séduit les imaginations.

Le thème des Saisons, comme celui des Continents, a souvent été représenté dans les jardins français, mais par des monuments allégoriques (Vaux-le-Vicomte, 1656-1661 ; Ognon, 1776 ; les Tuileries, c. 1680). Un croquis de Le Brun, pour Versailles, suggère aux sculpteurs le sujet de tout un cycle quaternaire comprenant les Éléments, les Parties du Monde, de l'Année, du Jour et les Tempéraments. Et le retour à la nature, célébré d'ailleurs souvent depuis Thompson (1727-1730) par des poèmes sur les Saisons[74], n'en fait que plus profondément sentir la vie dans ses recommencements. Aussi a-t-on cherché à l'inclure dans les dispositions paysagères, et c'est la scénographie de Chambers qui inspira les procédés à suivre. Thomas Whateley[75], dont l'ouvrage écrit en 1765 est le premier à présenter méthodiquement les théories du jardinage « *moderne* », reprend ses éléments dans presque les mêmes termes :

> *C'est par une suite d'assemblages judicieux et de la disposition heureuse des objets qui composent une scène destinée à une certaine heure du jour que l'on peut embellir ou modifier la gaîté du matin, l'excès du midi, le calme du soir.*

Ces scènes de même que les Saisons, sont constamment préconisées dans les traités (d'Harcourt, 1774 ; Girardin, 1775 ; Hirschfeld, 1783). D'Harcourt[76] en donne des recettes particulièrement détaillées. Pour le jardin d'Hiver, les fleurs sont rares, cependant quelques-unes sortent directement de la neige, les plantes vivaces qui prennent leurs feuilles après les grandes gelées, les arbustes et les arbres toujours verts. Une pantomime — un vieillard devant un feu — peut être introduite dans une grotte formée de minéraux, de cristallisations, de pétrifications, de congélations et de scories sans coquillages ni coraux, réservés, comme chez Chambers, aux saisons chaudes. On y installe aussi des serres et des volières. Dans le jardin du Printemps, on met les fleurs hâtives, rares et peu élevées, des édifices légers : on veut respirer la rose et non s'enfermer. Le jardin d'Été doit réunir des eaux, des bois, des coteaux et des vallons. Les fleurs seront communes, les arbres, grands, épais, aux feuillages lourds ; le style des édifices et le sujet de la composition seront voluptueux, les scènes rassemblées, décorées comme la nature, d'un ton doré. Le palais d'Armide, avec, au centre, un jardin délicieux, conviendrait à ce théâtre. Dans le jardin d'Automne, les fleurs doivent être nobles, fortes, de couleurs vives, les plantes, aromatiques, les arbustes, aux fruits rouges. Comme fabriques, il faut des arcs triomphaux, des colonnes et des ruines. Le Printemps cristallin, l'Été puissant et lourd de volupté et de délices, l'Automne somptueux et triste... les éléments, le sens des effets et le choix des mots, la poésie de cette présentation sont pleins, dans leur technologie, de raffinements extrême-orientaux. C'est une variation qui suit de près, tout en les transposant dans le climat et la mythologie d'Europe, les arrangements décrits par Lepqua. En répandant dans les paysages les thèmes personnifiés auparavant par des statues et par des termes installés dans une verdure géométrique, le système adopte les principes chinois.

Il ne semble pas que le jardin de Betz, que d'Harcourt a composé avec Hubert Robert, pour la princesse de Monaco, comportât des dispositions particulières pour les Saisons, mais il y avait une *Vallée des Tombeaux* avec des pins d'Écosse, des sapins noirs et des cyprès comme dans les scènes enchantées. La plantation « *se continuait en diminuant de tristesse jusqu'à un grand promenoir*[77] ». Auparavant, une scène

---

74 — Cardinal de Bernis, *Les Quatre Saisons ou la Géographie française*, Paris, 1763 ; A. Le Bret, *Les Quatre Saisons*, Paris, 1763 ; Saint-Lambert, *Les Saisons*, Paris, 1764.
75 — Th. Whateley, *Observations on Modern Gardening*, Londres, 1770.
76 — Duc d'Harcourt, *op. cit.*, chap. IX-XIII.
77 — G. Macon, *op. cit.*, p. 17. La description anonyme de Betz a été rédigée vers 1789-1790.

112 JARDIN DE MONCEAU, BOIS DES TOMBEAUX, D'APRÈS L. CARMONTELLE, 1779. PHOTO B.N.

Ci-contre, en haut :
113 JARDIN DE MONCEAU, TENTE TARTARE D'APRÈS L. CARMONTELLE, 1779. PHOTO J. MUSY, © CNMH SPADEM.

Ci-contre, en bas :
114 JARDIN DE MONCEAU, L'ÎLE DES ROCHERS ET DU MOULIN HOLLANDAIS, D'APRÈS L. CARMONTELLE, 1779. PHOTO J. MUSY, © CNMH SPADEM.

analogue, le *Bois des Tombeaux*, avait été montée par Carmontelle à Monceau[78]. Des peupliers, des sycomores, des cyprès, des platanes et des thuyas de Chine que l'on a fait venir de l'Italie et de l'Orient y abritaient un tombeau égyptien, deux tombeaux antiques, un tombeau avec un obélisque ruiné, une urne de bronze sur un piédestal de marbre. Un ruisseau passait dans cette forêt, en complétant le tableau tel qu'il est présenté par Chambers. Avec ses plantes exotiques, ses arbres peints ou sculptés le long du mur, ses chutes d'eau illuminées par des chandelles suspendues à du corail artificiel et sa profonde grotte remplie de musique, le *Jardin d'Hiver* est à lui seul un théâtre féerique. Toutes les scènes (fig. 112 à 114), avec la tente tartare, la laiterie, les tentes turques, le moulin à vent hollandais, le pavillon chinois du jeu de bague, le château gothique ruiné, le minaret, le rocher, source de toutes les eaux, avaient chacune leur point de vue désigné sur le plan. Des serviteurs déguisés en Tartares et en Hindous enturbannés y promenaient des animaux d'Afrique et d'Asie, tels que des chameaux qui transportaient les visiteurs. Le pays d'illusion reproduisait un jardin oriental non seulement par des sujets précis, mais aussi par ses surprises et ses contrastes.

78 — L. Carmontelle, *op. cit.*

115 MÉRIGOT, LA PRAIRIE ARCADIENNE, 1788. PHOTO J. MUSY, © CNMH SPADEM.

116 ERMENONVILLE, L'ERMITAGE DU DÉSERT, ANONYME. PHOTO J. MUSY, © CNMH SPADEM.

117 MÉRIGOT, ERMENONVILLE, L'ÎLE DES PEUPLIERS, 1788. PHOTO J. MUSY, © CNMH SPADEM.

Si le marquis de Girardin s'élève contre *« le recours à la féerie et à la fable »*, Ermenonville contient, d'une part, un *Élysée*, de l'autre, un *Désert*, dominé par une colline hérissée de rochers arides faisant jouer la même opposition. La *Prairie arcadienne* qui s'ouvre derrière le lac est un Éden des premiers hommes avec l'*Obélisque pastoral*, dédié aux poètes bucoliques. Le *Désert* du côté opposé est un terrain inculte couvert de bruyères et de genêts sur fond de sable et d'étendues d'eau. C'est là dans la chaumière bâtie dans le coin le plus sauvage que Rousseau se retirait après ses promenades solitaires pour méditer sur la nature et sur la vie (fig. 115 à 117). Toutes les dispositions de la *Dissertation sur le Jardinage de l'Orient* se retrouvent dans le projet de Bettini pour le jardin de Delphino, ambassadeur de

Venise en France, reproduit dans le cahier XII (1784) de Le Rouge, et c'est la même orchestration. D'une *« scène joyeuse »* (le temple de Bacchus), on passe dans

> *l'Ile des Tombeaux, où tout doit inspirer la vénération et la douleur (...), une île sombre, sans fleurs ni fruits, couverte de chênes verts et de cyprès qui donnent un ombrage épais, pour mieux masquer la scène suivante d'un genre opposé : Pont des Triomphes et Temple de Momus, placés dans un lieu riant...*

Du *Jardin délicieux,* avec le Temple de Vénus, on va dans un *Désert affreux.* Ce sont les *Champs-Élysées,* où règne l'abondance, que l'on verra ensuite en prenant un chemin couvert. Il y a aussi un jardin chinois et l'île du Japon, entourée d'un mur impénétrable. Les descriptions des sujets donnent toutes les précisions sur la manière de conformer les scènes *« au genre d'émotion qu'elles doivent exciter ».* Ainsi les monuments funéraires sont de trois catégories :

> *S'il s'agit de perpétuer un souvenir agréable, ce monument doit être placé sur une belle colonne décorée de bosquets de roses, de jasmins, de vignes qui ramperont et viendront l'ombrager en guirlande. Ceux de la douleur se cacheront modestement dans un enfoncement pratiqué au milieu de l'ombre d'un bosquet épais d'ifs, de cyprès, de saules pleureurs, de philaria (...). Si c'est en mémoire d'une action héroïque, il faut les placer au milieu d'un bosquet de cyprès ou de chênes verts et planter des lauriers autour du monument, auquel tous les chemins viendront se réunir...*

Le style de cette présentation est chambersien, tandis que le *Désert* reprend littéralement toutes les horreurs préconisées par l'architecte anglais.

> *Cette scène ne doit pas seulement offrir un spectacle de stérilité, mais pas l'ombre d'habitation, seulement quelques maisons brûlées ou écroulées, des arbres foudroyés par la tempête, des cavernes habitées par des monstres et dont l'entrée ne présentera que la Nature en deuil : des inscriptions multipliées traceront les événements funestes dont ces horribles lieux ont souvent été le théâtre. On entretiendra l'illusion par un volcan artistement construit à l'imitation du Vésuve et qui jettera des flammes par le moyen du charbon de terre.*

Publiés au moment précis où le système était en train de se répandre sur le continent, les textes de Chambers semblent y avoir une répercussion plus forte qu'en Angleterre même, où son intervention marque l'apogée d'un développement suivi, depuis 1760, d'une réaction menée autour du nom de Brown, préconisant des formes plus simples.

C'est la dramaturgie de la nature, son ordonnance en fonction des émotions qu'elle inspire qui ont été reprises encore avec le plus de continuité. Leurs thèmes ont été développés et multipliés avant la parution de la deuxième version du *Jardinage de l'Orient.* Home (1762), qui donne un résumé fidèle de la doctrine, ajoute à l'enchanté, l'horrible et le riant, les scènes majestueuses, douces, gaies, élégantes, sauvages, mélancoliques.

> *Et, quand on les fait succéder l'une à l'autre, on doit opposer le majestueux à l'élégant, le régulier au sauvage, le gai au mélancolique, en sorte que chaque émotion soit suivie d'une émotion contraire*[79].

Whateley (1754)[80] qui réaffirme que *« l'on peut comparer la terreur qu'inspire une scène de la nature à celle qui naît d'une scène dramatique »,* en fait une analyse

---

79 — H. Home, *op. cit.,* I, p. 286.

80 — Citations d'après la traduction de Latapie, Thomas Whateley, *Observations on Modern Gardening,* Londres, 1770, ou *l'Art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglais,* trad. Latapie, Paris, 1771, p. 130 et s. ; voir aussi M.-M. Martinet, *op. cit.,* p. 188 et s.

approfondie pour les rochers. La terreur implique la grandeur, mais la grandeur est nécessaire aussi au majestueux, et elle n'est pas toujours la dimension. Par exemple *« un rocher qui semble suspendu par un art invisible tire sa grandeur de sa situation et non de sa masse »*. Par contre, la majesté d'une scène de rochers est due au grand, associé au grave, et elle exclut les passages brusques. La réunion de genres différents dans le même lieu compose une scène de merveilleux.

> *Le merveilleux de la catégorie sauvage oppose les formes et les combinaisons les plus singulières jetées ensemble en nous donnant l'idée de l'inépuisable variété de la nature.*

C'est un théâtre des formes pures, des masses, des matériaux agglomérés.

En France, chez Watelet (1774)[81], dans le premier ouvrage de cette série qui, par ailleurs, contient la description du jardin de Sseu-ma Kouang, datant de 1071, le répertoire s'étend du noble, de l'agréable, du sérieux, au triste, au magnifique, au voluptueux et au terrible. Le genre merveilleux est divisé en poétique, qui transporte dans les temps et dans les lieux éloignés, et en romanesque, qui correspond à l'enchanté proprement dit. Girardin (1775)[82] distingue en outre les paysages philosophiques qui charment l'âme et les paysages pittoresques qui charment les yeux. Hirschfeld[83], le plus savant et le plus méthodique de ces auteurs, définit minutieusement les propriétés de chaque sujet. Les rochers sont propres à inspirer de l'étonnement, de la vénération et de l'effroi. La forêt, qui peut par sa longueur et son élévation devenir un objet héroïque, a de la gravité et de la dignité majestueuse. Des scènes paisibles, solitaires, désertes, mélancoliques, gaies, agréables et sereines s'y constituent suivant la disposition, l'ordonnance et la liaison diverses des tiges et des feuillages des arbres. Les prairies n'ont pas de caractère sublime, mais la nature y offre les décorations les plus paisibles et les plus douces, les plus insinuantes aussi. Les eaux, qui sont dans le paysage ce que sont les miroirs dans une maison, les yeux dans un visage humain provoquent des sentiments sublimes lorsqu'elles sont profondes et étendues, des sentiments élevés, touchant à l'effrayant, lorsqu'elles écument et se déchaînent. L'obscurité, qui repose sur les étangs ou toute eau dormante, inspire la tristesse. Il n'est presque aucune scène dont l'eau ne puisse atténuer ou accroître les effets, point d'émotion qu'elle ne soit capable de causer, d'étouffer ou d'adoucir[84]. Les jardins, où l'on opère avec ces matériaux, sont répartis en cinq classes : 1. — Jardin agréable, gai, riant ; 2. — Jardin où règne la douce mélancolie ; 3. — Jardin romanesque ; 4. — Jardin majestueux ; 5. — Jardin composé de tous ces caractères. C'est un mélange de Home et de Chambers. Boitard, qui a aussi écrit un almanach du bon ton et de la politesse française, spécule encore en 1825[85] sur la terreur, remplie de grand et de sublime, la majesté due entièrement à la noblesse naturelle, la physionomie du riant aux scènes tranquilles dosées de grâce et de brillant dans les objets qui les décorent.

Sans doute, y a-t-il beaucoup de confusion dans ces définitions et des abus littéraires, mais ils révèlent un état où la nature est dépassée par sa scénographie et transposée dans une région fabuleuse. Aussi les scènes enchantées sont-elles décrites avec une éloquence particulière. En reprenant leurs principales dispositions, Watelet insiste sur la puissance de leur effet :

> *Tel serait un lieu très sauvage où des torrents se précipiteraient dans des vallons creux, où des rochers, des arbres tristes, le bruit des eaux répété par les antres multipliés, porteraient dans l'âme une sorte d'effroi, où l'on apercevrait des fumées épaisses, des feux sortant de quelques forges, de quelques verreries cachées (...). Ces*

---

81 — Cl. H. Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, 1774, p. 80 et s.
82 — Le marquis de Girardin, *op. cit.*, p. 137.
83 — Ch. C. L. Hirschfeld, *op. cit.*, I, p. 221 et s.
84 — Voir pour le sujet E. de Ganay, *Les Rochers et les Eaux dans les jardins à l'anglaise, Revue de l'Art ancien et moderne*, LXVI, 1934, p. 63-80 et M. Keswick, *op. cit.*, *7. Rocks and Water*, p. 155-173.
85 — P. Boitard, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*, Paris, 1825, p. 14 et s.

> *images d'un désert magique, d'un lieu propre aux évocations, auxquelles se joindraient les accidents et les sons qui leur conviennent, présenteraient un romanesque auquel la pantomime même ne serait pas nécessaire. En effet, l'imagination émue serait prête à la suppléer ; et dans l'instant où le jour s'obscurcirait, où les ombres de la nuit répandraient la tristesse qui leur est propre et les illusions qui les accompagnent, peu s'en faudrait qu'on ne crût voir dans ce Désert, des Démons, des Magiciens et des Monstres.*

Le monde est entièrement transfiguré. Morel (1776)[86], qui a exécuté le travail préparatoire d'Ermenonville, ajoute :

> *Dans l'immensité de sujets qu'il embrasse, le romanesque qui comprend les enchantements, les rêves de la féerie, les prodiges de la magie, qui prétend réaliser les idées les plus chimériques, les inventions les plus extravagantes, ne présente que des faits bizarres ou des événements inconnus de tout le monde (...). Il faut, pour donner à la scène le caractère qui convient à de telles représentations, trouver des sites d'une expression analogue ; il faut des déserts, des antres, des cavernes ; il faut recourir à des moyens extraordinaires...*

Se référant à la nature, les mots « magie » et « féerie » en dévoilent l'essence profonde et la puissance cachée. C'est vers son éclosion surnaturelle que tendent tous les montages paysagers. Lorsque Hirschfeld exprime un doute au sujet des doctrines de Chambers, il lui accorde néanmoins du génie. Il craint seulement que les moyens du jardinage ne suffisent pas. Pour les réaliser intégralement, il faut un Bosch et les pouvoirs illimités de la peinture.

Deux phénomènes ressortent de cette évolution inspirée par les poètes et par les penseurs : 1. — la nature redécouverte dans les jardins n'est pas le *« pré »* de la campagne se déployant derrière la maison, mais une évocation, un songe, un artifice ; 2. — cette redécouverte même a été faite par l'entremise et sous le signe des exotismes. A l'univers des géomètres et des ornemanistes succède un univers irrégulier, mais qui est aussi saturé de conventions morphologiques et théâtrales, dans une hantise du merveilleux. Le songe des parcs anglais était un songe de l'Italie des peintres du XVIIe siècle, mais c'est la Chine, une Chine authentique, une Chine romancée, qui annonça son éclosion et qui resta toujours présente dans les esprits au cours du développement et de la propagation de toutes ses formes en Europe, en théorie et en pratique. Identifiée à une cosmogonie et à un ordre supérieur, son irrégularité calculée y multiplia les thèmes symboliques et poétiques dans le vertige de la fiction. A peine éveillé, le paysage libre s'était doublé d'un paysage visionnaire.

Après la période de gel dans l'abstraction et dans l'intelligence, les conditions étaient propices pour toutes ces floraisons dont on décèle depuis longtemps les germes. Avec ses mises en scène contrastées, désert aride — terrain fertile, monuments égyptiens, cabane rustique — palais étincelant, le coffret hexagonal de Zahn enferme tout un programme de l'avenir et jusqu'aux thèmes spécifiques et au style propre des fabriques. On ne saurait envisager des relations immédiates d'un tel jouet optique avec les vastes installations dans la nature. Il n'en subsiste pas moins qu'avant de se déployer dans un jardin, les pays d'illusion ont été aperçus dans les reflets des miroirs qui s'y retrouvent d'ailleurs aménagés à l'intérieur des grottes dès leurs premières réalisations par Alexander Pope et William Kent. On sait aussi que Carmontelle faisait passer dans une boîte optique des vues du parc Monceau et d'autres jardins parisiens peints sur un transparent comme dans l'engin à projection du XVIIe siècle.

---

86 — J.-M. Morel, *Théorie des Jardins ou l'Art des Jardins de la Nature*, Paris, 1776, p. 388.

Et il y avait des antécédents plus anciens encore. La redécouverte de la nature au cours du Moyen Age a été faite d'une même façon et en vertu d'une même loi et d'une même courbe d'évolution. L'univers vivant que l'on voit renaître après ses images schématiques est, lui aussi, rempli de conventions et de magie où reparaissent à chaque instant des climats étrangers et une dramaturgie des minéraux et de la flore, et c'est aussi l'Extrême-Orient qui en inspire souvent les éléments. De même que dans les parcs anglais, c'est dans une atmosphère édénique que la nature se dévoile dès le XIVe siècle. Elle se révèle progressivement comme une merveille du monde. Chez Van Eyck *(Agneau mystique)*, la terre entière redevient un Paradis sous forme d'un jardin paysager avec la Fontaine de Vie pour fabrique[87]. Les thèmes cosmogoniques, les Éléments et les Saisons interviennent aussi souvent dans ces figurations. Toute une série de peintres septentrionaux traitent même les paysages de sujets différents comme *« un fragment ou un reflet »* de l'Élysée (Combe). Jan Breughel porte le thème à son paroxysme. Avec leur verdure foisonnante, leur faste glorieux, leur ménagerie (des éléphants, des lions, des tigres, des autruches), s'ébattant dans des forêts étincelantes, ses *Paradis Terrestres* (Windsor Castle, La Haye, musée du Louvre) étalent la féerie de la nature sauvage dont Milton ressuscitera la nostalgie. Et c'est encore d'Italie, comme dans les parcs de Kent, que vient, dans une certaine mesure, l'image de l'Éden superposée à la végétation du Nord[88].

Mais des courants plus exotiques se sont aussi greffés sur ce réveil. Sterling[89] a établi, d'une part, comment *« un paysage de fantaisie ne cesse de se développer à côté de l'image de la nature à tendance naturaliste »*, et, d'autre part, tout un réseau d'affinités entre les paysages européens et chinois du XVe siècle, jusqu'au deuxième quart du XVIIe siècle. On y retrouve les perspectives à scènes multipliées, cherchant à réunir le plus grand nombre de morceaux possibles de l'univers dans la clôture d'un même tableau et une identité de certains thèmes particulièrement fréquents, comme les rochers et l'eau. Des montagnes factices, taillées en couches parallèles, des rocs déchiquetés, connus des Siennois dès le XIVe siècle, sont élevés souvent par les artistes du Quattrocento florentin et vénitien. Chez Léonard, chez Bouts, chez Herri met de Blès, chez Patinir, ce sont des jets de pierre, des rocs crochus, des explosions de nuages pétrifiés, des escarpements et des brisures impossibles. Ils constituent des scènes enchantées, des scènes horribles. Le texte de Hirschfeld en décrit exactement le mécanisme :

> *Plus ces formes et les jonctions des rochers sont hardies, entortillées, singulières, étranges, plus elles contrastent avec les parties voisines et plus elles produisent d'effet... Pointes, inégalités, difformités, enchaînements dans les rochers, en un mot tout ce qui s'écarte de la régularité des lignes et de la disposition naturelle des formes, tout ce qui tire l'imagination de la sphère ordinaire pour la transposer dans un monde enchanté, pour la ramener aux siècles des plus étranges sortilèges, est ici à sa place.*

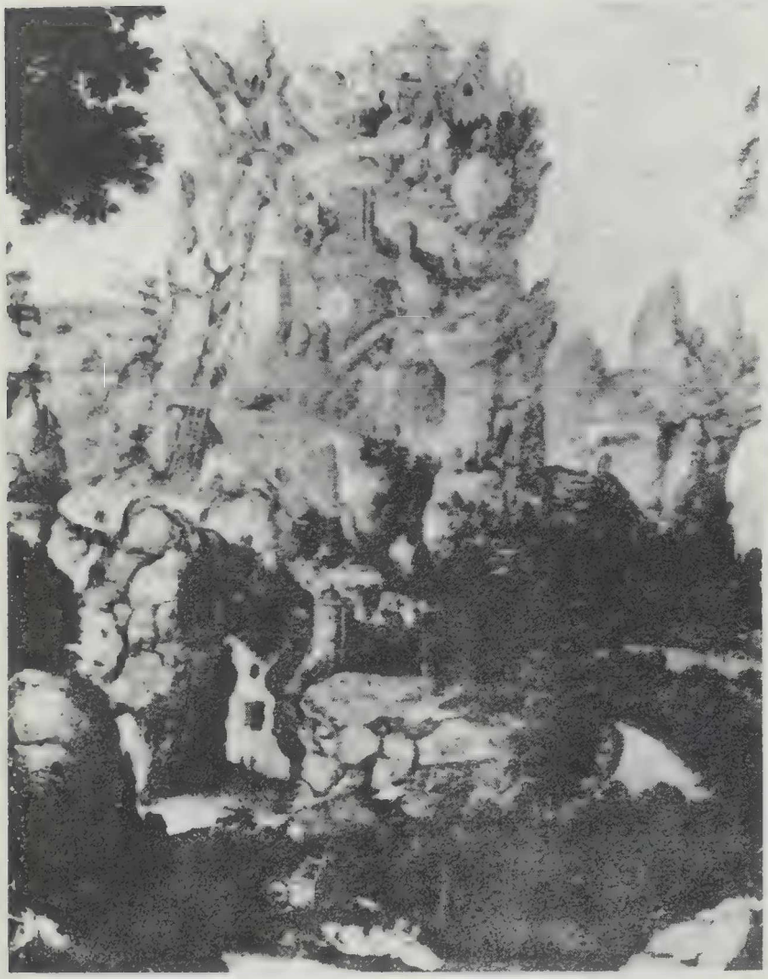
Chaque mot peut s'appliquer directement à ces compositions, et le dernier passage évoque le monde ensorcelé des maîtres flamands. Certaines de leurs dispositions en tours, en cheminées, en champignons, en *« labyrinthe vertical »* (Sterling) sont analogues à la fantasmagorie rocheuse de la Chine (fig. 118 et 119) et on a fait de nombreux rapprochements. Parmi ceux-ci, le roc crochu qui, chez un artiste de Ferrare de la fin du XVe siècle, en reprend une forme singulière, figure dans le poème de Sseu-ma Kouang, reproduit par Watelet : *« Un rocher escarpé dont*

---

87 — Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles, 1937, chap., *La Terre vue comme Paradis.*

88 — J. Combe, *Au Paradis terrestre, L'Œil*, janvier 1956.

89 — Ch. Sterling, *Le Paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois, L'Amour de l'Art*, janvier et mars 1931. Pour les apports extrême-orientaux dans le paysage médiéval, voir J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique*, p. 211-220.



118 ROCHERS FANTASTIQUES. H. MET DE BLÈS, LE BON SAMARITAIN. PHOTO X.

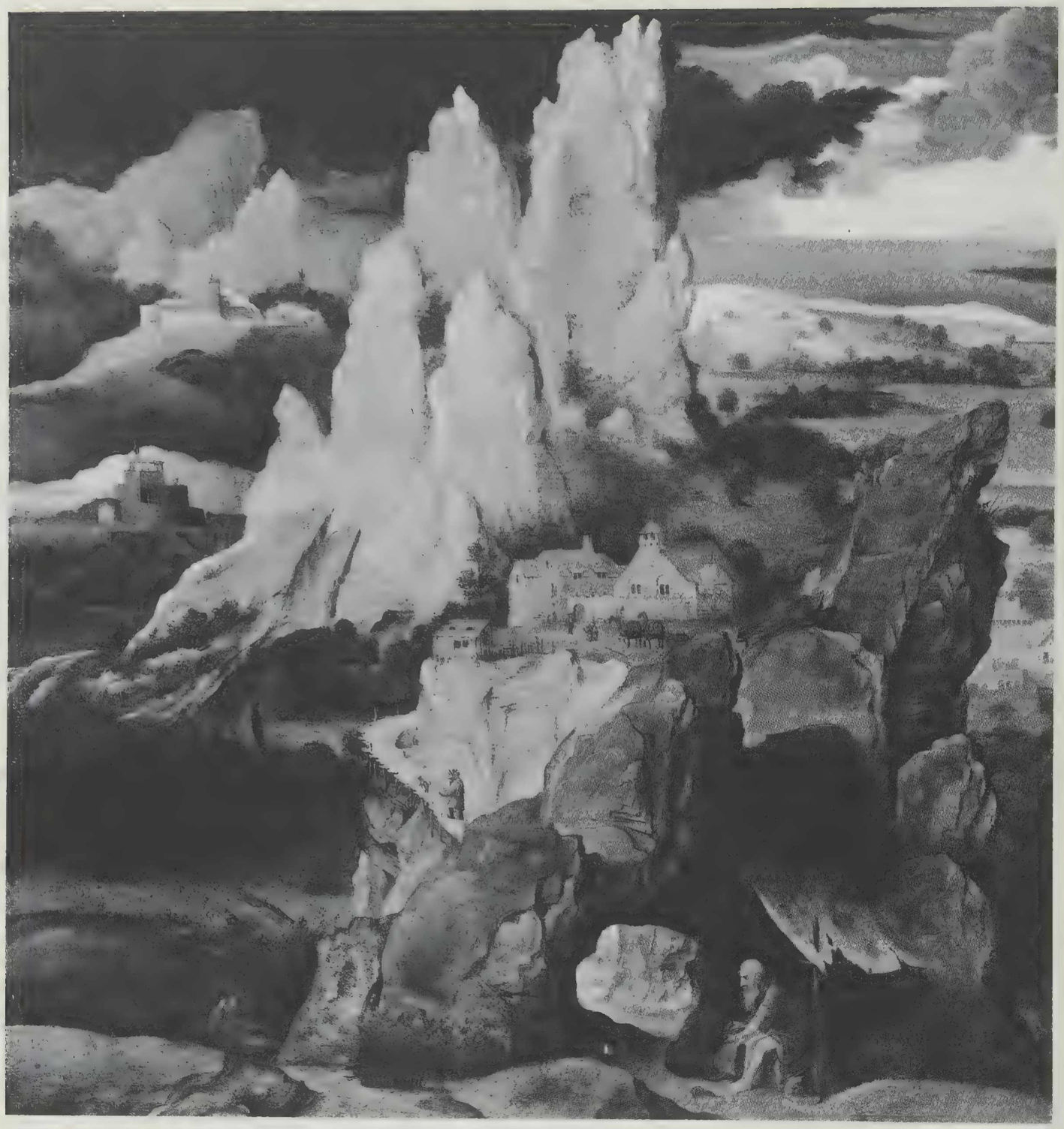
119 ROCHERS ARTIFICIELS. PEINTURE CHINOISE, XVIIIe SIÈCLE. PHOTO X.

Ci-contre :

120 JÉRÔME BOSCH, L'ENFER, VOLET DROIT DU *JUGEMENT DERNIER*. VIENNE, AKADEMIE DER BILDENDE KÜNSTE. PHOTO DU MUSÉE.

la cime recourbée est suspendue en trompe d'éléphant », qui s'élevait dans son jardin, correspond exactement à cette architecture insolite. Les rochers suspendus et les cavernes obscures décrites par Chambers, comme un théâtre chinois, se rattachent à un même monde de vision. On y retrouve jusqu'aux montagnes enflammées « *pour augmenter l'horreur et le sublime* » de Jérôme Bosch (fig. 120). Les descriptions des eaux qui, comme en Chine, sont constamment associées dans cette peinture à la montagne rocheuse, concordent aussi dans les mêmes textes avec les formes qu'elles y revêtent. « *L'eau doit toujours apparaître comme un lac irrégulier ou comme un cours serpentant* », écrit William Shenstone dans ses *Pensées disparates sur le Jardinage* (1764), dont Sirén a signalé l'étroite affinité avec *Yuan ye*[90]. « *Dans les jardins, elle n'est pas un faible moyen pour renforcer la grandeur et la beauté par la surprise* »... « *Cascades écumantes, cascades suaves, eaux rapides, rivières, eaux calmes* » (Girardin), elle intervient pour amplifier l'effet scénique par l'intensification ou le contraste. « *Elle peut,* précise Hirschfeld, *augmenter l'air sauvage, des rochers raboteux et des montagnes, mais elle peut aussi répandre de la sérénité et des attraits sur les objets.* » Chez Herri met de Blès (*Saint Antoine,* musée de Grenoble ; la *Montée au Calvaire,*

90 — W. Shenstone, *Unconnected Thoughts on Gardening,* dans *The Work in Verse and Prose,* II, Londres, 1754. Voir aussi L. Carpechot, *op. cit.*, p. 18-23. Voir O. Sirén, *China and Gardens of Europe,* p. 38 et s.



121 « ROCHERS TERRIFIANTS ». JOACHIM PATINIR, *SAINT JÉRÔME*. LONDRES, NATIONAL GALLERY. PHOTO DU MUSÉE.

musée de Vienne) ; chez Patinir (*Saint Jérôme*, Prado et National Gallery de Londres), ce sont des scènes majestueuses, dont la grandeur est grave et douce, que l'eau étale derrière les scènes terrifiantes des rochers au premier plan. On reconnaît la même opposition que dans les *« paysages d'eau et de montagne »* chinois, qui y jouent avec des notes contrastées comme dans une œuvre musicale (fig. 121).

Des thèmes, des formes, les procédés, même des détails précis de ces compositions et les courants qui les apportent concordent avec les arrangements directs de la nature dont nous avons suivi le développement. Dans les jardins la même éclosion s'était produite dès le soir du Moyen Age. Les choses se sont passées comme au XVIIIe siècle. La nature irrégulière comme la vie et la nature transfigurée par des fantasmes ont succédé, telle une révolution, à la nature structurée.

Jusqu'au milieu du XVe siècle, les jardins sont clos de tous côtés et divisés en petits compartiments. Une « *maison de Dédalus* » y reproduit souvent le labyrinthe des cathédrales gothiques. La verdure compose les murs, les voûtes d'un édifice champêtre, berceaux, cabanes, distribués régulièrement. Avec ses « *pavillons ronds ou carrés, ou l'un et l'autre alternativement* » dressés sur les coins et au milieu, ses treillis « *finissant en créneaux* », le jardin de Charles V (1337-1380) à l'hôtel Saint-Paul de Paris, combinait les formes d'un château-fort. Il y avait aussi des *tabernacles* végétaux, couronnés, comme un clocher, d'une grosse pomme et des treillis à losanges remplis de fleurs de lys. En reprenant les termes des bâtisseurs et des décorateurs, sa description par un « *classique* », Henri Sauvel (1724)[91], est proche de la nomenclature de Jacques Boyceau (1638).

C'est sur ce fond de végétation en échiquier et en architecture que se produit une floraison préfigurant les Paradis de Kent. La détente et la prospérité qui ont suivi la fin de la guerre de Cent Ans (1453) en ont favorisé le développement, ayant comme conséquence un vaste mouvement vers la campagne[92]. Bien qu'éphémère et géographiquement localisé, surtout dans le pays de la Loire, le phénomène suit une loi d'évolution. Ce sont des Vergers de Clarens que l'on plantait autour des manoirs ; la noblesse, abandonnant les citadelles, en a couvert la contrée. Le roi René, lui-même, en éleva un certain nombre que l'on a opposé aux préaux rectangulaires de Charles V, comme les premières esquisses d'un jardin paysager, et il créa aussi son Stowe angevin : le jardin de la Baumette. Disposé sur un terrain accidenté, autour d'un roc de soixante pieds de haut, que l'on pourrait qualifier de terrifiant, il excluait les parterres réguliers. Mais le choix du site implique déjà un renoncement à la géométrie et des aspirations nouvelles. Deux scènes y ont été aménagées : un ermitage — le couvent des Cordeliers, fondé en 1451, et une grotte, « *reproduisant l'imitation* » de celle de la Sainte-Baume en Provence. Introduites dans ces dispositions, une retraite et une évocation des lieux lointains mettaient le signe de l'évasion dans le retour même à la nature. Le point de vue où se découvrait la scène majestueuse des fleuves et de la plaine était marqué par un berceau sur le sommet du pic. Avec son rocher inquiétant, ses grandes eaux calmes, sa chapelle et sa caverne, le *Saint Jérôme* de Patinir (c. 1520) contient les mêmes éléments. Mais le jardin du souverain était encore rempli par d'autres exotismes. Des plantes rares et toute une faune, des lions, des singes blancs, des chèvres de Barbarie, des autruches, un éléphant y évoquaient à chaque instant des climats étrangers. On y voyait des hommes en costumes orientaux. Ainsi un Maure, Falcon, vêtu d'une robe de *Sarrazin* et armé d'un couteau *turquois*, s'y exhibait en compagnie de dromadaires[93], comme les Tartares de Monceau. Ici aussi, on reconnaît un pays d'illusion, un microcosme et un Paradis Terrestre, où la nature se dévoile dans l'atmosphère du conte et de l'Orient.

Le paysage fantastique suit le paysage réel comme son ombre. Il se développe dans le même sens et en fonction des mêmes facteurs, à plusieurs siècles de distance, dans des domaines différents. Mais c'est seulement dans les jardins, et au XVIIIe siècle, que nous avons le privilège d'avoir pour guides des techniciens et des philosophes. Leurs témoignages sont parfaitement valables pour tous les temps et également pour la peinture. Dans le complexe des civilisations occidentales et orientales, l'imagination n'est pas illimitée dans ses moyens et dans ses sources. Même les « abus » reviennent sans cesse vers les mêmes formes[94].

---

91 — H. Sauvel, *Histoire et Recherches des antiquités de la Ville de Paris*, II, Paris, 1724, p. 283.
92 — A. Lecoy de la Marche, *Le Roi René*, II, Paris, 1875, p. 29.
93 — *Ibid.*, p. 151. Voir aussi E. de Ganay *Les Jardins de France*, p. 15-21.
94 — Une première esquisse de cette étude a paru dans le *Magazine of Art*, avril 1962, sous le titre *Eighteen Century Gardens and Fanciful Landscapes*. Elle a été reproduite avec quelques retouches dans *Traverses*, 1977, p. 94-112. Elle a servi de base à notre préface au catalogue de l'exposition *Jardins en France 1760-1820, Pays d'illusion, Terre d'expérience*, mai-septembre 1977, Hôtel de Sully, Paris, dont une édition abrégée bilingue (français-anglais) a paru en 1978. L'exposition de 1977 a présenté une remarquable collection de matériaux comprenant plusieurs acquisitions nouvelles qui élargissent et complètent le sujet. Elle a paru enfin dans *Lotus International*, II, 1981, dans un texte bilingue (italien-anglais), p. 51-69.

TABLE DES PLANCHES EN COULEURS

I - Fauvel 14-15
II - Titien, Allégorie de la Prudence 22-23
III - Ingres, Portrait de Mademoiselle Rivière 46-47
IV - Marbres ruiniformes 62-63
V - Calcaires à paysages 62-63
VI - Jaspe et grès jaspé 70-71
VII - Septarie 70-71
VIII - Jaspe orbiculaire 78-79
IX - Dolérite 78-79
X - Expérience de J. Hall 94-95
XI - Botticelli, Nativité mystique 94-95
XII - Hubert Robert, Paysage composé 118-119
XIII - Carmontelle, Scène riante 118-119
XIV - M.-B. Hazon, Belvédère chinois 134-135
XV - Fabriques pour l'ornement des jardins 134-135

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 5
INTRODUCTION 6
PHYSIOGNOMONIE ANIMALE 9
PIERRES IMAGÉES 55
LE ROMAN DE L'ARCHITECTURE GOTHIQUE 90
JARDINS ET PAYS D'ILLUSION 114
TABLE DES PLANCHES EN COULEURS 155

Achevé d'imprimer le 16 septembre 1983
par Maury-Imprimeur S.A. – Malesherbes.
Reliure réalisée dans les Ateliers André Brun,
à Malesherbes.
N° d'édition : 11688
N° d'impression : G 83/13436
Dépôt légal : novembre 1983